

122

أدب أمريكا اللاتينية

(القسم الثاني)

تنسيق وتقديم: **سيزار فرناندث مورينو**

المترجم: **احمد حسان عبدالواحد**

المراجع: **د. شاكر مصطفى**

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 ـ 1990

122

أدب أمريكا اللاتينية

(القسم الثاني)

تنسيق وتقديم: سيزار فرناندث مورينو

المترجم: احمد حسان عبدالواحد

المراجع: د. شاكر مصطفى



المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر عن رأي كاتبها
ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس

المحتوى
المحتوى
المحتوى
المحتوى

تقديم	7
الباب الثالث: **الأدب بوصفه تجريبياً**	8
الفصل الأول: **التحطيم والأشكال في الفن القصصي**	9
الفصل الثاني: **الأدب المضاد**	45
الفصل الثالث: **النقد الجديد**	69
الباب الرابع: **لغة الأدب**	94
الفصل الرابع: **تجاوز اللغات الخاصة المحددة**	95
الفصل الخامس: **الأدب واللغات الجديدة**	129
الفصل السادس: **التواصل المتبادل والأدب الجديد**	153
الباب الخامس: **الأدب و المجتمع**	174
الفصل السابع: **الأدب والتخلف**	175

المحتوى

الفصل الثامن:
موضوعات ومشكلات **203**

الفصل التاسع:
وضع الكاتب **229**

الباب السادس:
الوظيفة الاجتماعية للأدب **252**

الفصل العاشر:
الأدب والمجتمع **253**

الفصل الحادي عشر:
صراعات الأجيال **277**

الفصل الثاني عشر:
مناقشة متصلة **301**

الفصل الثالث عشر:
تفسيرات أمريكا اللاتينية **327**

الفصل الرابع عشر:
صورة أمريكا اللاتينية **359**

المراجع **371**

بين يدي القارئ

تحرص هيئة تحرير سلسلة عالم المعرفة على أن تقدم كل ما هو نافع ومفيد في العلوم والمعارف والآداب المؤلف منها والمترجم، وإدراكا من السلسلة لما للآداب من أهمية بالغة-خصوصا الآداب الأجنبية-فقد رأت أن تعرف القارئ العربي بآداب بعض البلدان الأجنبية لما لهذه الآداب من خصائص وسمات مميزة.

ونظرا لما لآداب أمريكا اللاتينية من منافع وميزات-يحسن تعريف القارئ بها-فقد أصدرت سلسلة عالم المعرفة ترجمة للقسم الأول من كتاب «أدب أمريكا اللاتينية» في أغسطس 1987ـ العدد 116- وقد اشتمل على بابين. واستكمالا لفائدة القارئ العربي وتوخيا لنفعه فقد رأت هيئة تحرير سلسلة عالم المعرفة أن تقدم ترجمة القسم الثاني من كتاب-أدب أمريكا اللاتينية-ويتضمن أربعة أبواب.

تأمل السلسلة أن تكون-بهذا العمل-قد قدمت للقارئ الكريم ما يمهد له السبيل وينير له الطريق للبحث في أعماق أدب أمريكا اللاتينية.

والله الموفق

الباب الثالث
الأدب بوصفه تجريبياً

١ التحطيم والأشكال في الفن القصصي

نوح خيتريك [*١]
Noe jitrik

١ - التساؤل الذاتي هو الأصل في التغيرات

من بين أسناني ذاتها أخرج يتصاعد مني الدخان،
صارخا، مجاهدا،
مسقطا سراويلي.. .
معدتي خاوية، ، أحشائي خاوية،
البؤس يشدني من بين أسناني ذاتها،
تمسكني عصا من خناق قميصي.
سيزار فاييخو، عَجَلة الجائع.

لاشك أن فاييخو يقص في هذه القصيدة إحدى لحظات وجوده المزعزع، ويطور شعريا لحظات محسوسة من «جوعه» الفيزيقي الحقيقي، وهو بعد يعترف به الجميع دون صعوبة، سواء بطريقة مجازية أو دون مجاز. لكن يطور، يعني أنه يحور، ولو أن هذا التحوير ليس إلا في الإيقاع الشعري: فمقاله متسرب، ومثقل، ومحزن. لكن ما يطوره

هو أكثر من ذلك: إنه صورة كأنها رسم لميلاد «توالده الذاتي» (الخروج، الصراخ، المجاهدة، الشد، لكن من ذاته، أن يكون هو أحشاءه ذاتها، كل هذه الأفعال تشكل حركة تمتزج خطوطها بخطوط حركة أخرى، هي حركة التعري، وفيما بين الحركتين المتشابكتين تتجسد فكرة أن الوجود يأتي على درجات، وأن الوجود الثاني يبلغ التشكل بدءا من إنكار الأول الذي هو وجود يرجع إلى أحشاء خارجية ولهذا فهو مكسو بالثياب: والتعري، إذن، هو الميلاد). والجوع والبؤس هما القابلتان لهذا الميلاد، هذا الزوج من أشكال الحرمان مغروس بالتأكيد في أرضية اجتماعية، لكن ذلك لا يحد من مدى الحدث: فما يولد الآن تكون له هوية في النهاية (أسناني ذاتها)، ويحتل موقعا في العالم ويتميز بهشاشة ما يعتمد على «عصا» هذه هي المادية الوحيدة الممكنة للإنسان، إنها وجوده المحسوس-العارض. إن فاييخو ينتزعنا، بطريقة جدالية، من الوضعية التي هي مملكة تأكيدات الوجود القاطعة، والمتكبرة، والمتجانسة.

كل هذا يبدو مؤكداً: ففاييخو يسكب هنا وضوحه المعذب وكذلك أسئلته حول «الإنسان» (وهو المضمون الكامن لكل تساؤل، حتى أكثر التساؤلات علمية)، لكنه كذلك يتساءل عن الإنسان الذي يفعل في ما يفعله هو تماما عندما يتساءل، أي، عن الشاعر الذي يأخذ دور البطولة في نسق الأسئلة الذي يتكون منه الشعر. إنه يصنع هنا تصويريا (وكذلك في قصائد أخرى) ما يجري صنعه منذ القدم، يصنع فنا شعريا، لكن يصحح اتجاهه، محولا التركيز صوب الشاعر، محاولا العثور على اللحظة الأولية التي تتشكل فيها الكلمة داخله، وهذه اللحظة ترتبط بصورة الميلاد. إنها ممكنة في قلب الهشاشة المحسوسة للوجود.

ويمكننا أن نرى هذا كله من زاوية أخرى: فتلك الصورة تتعارض مع كل الصور الواثقة، والمركزة، والتي لا يمكن كسرها، والتي ظل يطرحها «الشعراء العظام» الأمريكيون اللاتين حتى لوتشوكانو Lo Chocano، ولوجونس Lugones أو نيرودا ؟ لم يكن لدى «الشعراء العظام» سبب يجعلهم يرتجفون لهشاشة الوجود، لم يكن شيء يدفعهم لأن يروا في أنفسهم هذه المقولة، التي لا يمكن التفكير فيها، من ناحية أخرى، في سياق تاريخي معين، ولا يسمح بها التفكير السائد، وبالفعل، فإن المجتمعات التي ليس بها انفصال بين البنية

الكلية وبين المجموعات، والتي هي دون ظلال بين الوعي الجماعي للمجموعة وبين الوعي الفردي وهذه المجتمعات برغم التعارضات، لابد من أن تفرز بشرا لا يستطيعون سوى الإيمان بنظرتهم وبالمعطيات-المتغيرة بلا شك- النابعة من الكيان العضوي الخارجي. لكن فاييخو، بالمعاناة، والتمرد، والوضوح كوسائط، هو ابن زمن آخر، وبالتناقضات التي تطحنه، يمثل نمطا جديدا لأنه يحمل البنية في داخله من ناحية، ومن ناحية أخرى لأن كل ما ينكسر في الخارج يرن داخله من خلال تجارب تضمه من جديد، وتضفي عليه هويته: إنه ليس مجرد نتاج لزمنه لكنه كذلك مثل وترجمان. في تقاطع الخطوط هذا الذي يصنع رموز علاقته مع العالم تتولد كلمته الشعرية، هنا تكمن، بالنسبة له، الـ «لحظة الأولية:< وربما لهذا السبب يبدو عمله كله وكأنه اضطهاد ملح لنفسه في اضطهاده للكلمة، والأسئلة تجعل تقاطع الخطوط هذا معاصرا، إنها تضفي عليه الطابع الدرامي وهذا في النهاية يتيح الشكل الشعري، يتيح نسق العلامات الشخصي، ويتيح كتابته. حسنا، هذه الدرامية التي تستقر فوقها «لحظته الأولية» أود أن أسميها «التساؤل الذاتي» هو مصطلح لا يشير فقط !إلى موقف فلسفي أو أخلاقي، بل إلى ميزة هذا الموقف في التحول إلى شكل. وبالعكس، فإن الشكل المطلوب والموضوع في توتر يقربنا من «التساؤل الذاتي»، بوصفه نواة توليده، بوصفه منطقة تميز شاعرا ما مثلما تميز أدبا، ومثلما تميز فترة ما نسقا اجتماعيا ما.

في لحظة القصائد الإنسانية Poemas Humanos ثمة أسباب أكثر من كافية لجعل بعض اليقينيات تهتز، لكن يجب القول كذلك بأن عمل فاييخو هو نتاج لعملية نقد تبدأ قبله في أمريكا اللاتينية وتستمر بعده. وثمة اختلافات جوهرية بين ما قبله وما بعده: فما قبله يشتمل على إطار للتساؤل الذاتي يظهر في حالات منعزلة وحدية، مرتبطة في أغلب الحالات بالنسق النقدي لطليعية العقود الأولى من القرن، وما بعده يمثل عمومية تضم تجارب مختلفة ربما كانت تعطي واحدا من أهم مبررات ما نسميه «الأدب الأمريكي اللاتيني الراهن». لكن فاييخو ليس لحظة شاملة في هذه العملية، ولا هو بالمحور الوحيد لها: وإذا كنت م تناوله كنقطة انطلاق فهذا يرجع إلى م نه يوضحها بصورة بارزة، إذ يبدو أن «التساؤل الذاتي» يتخلل عمله

بتماسك لا نجده لدى شعراء م وكتاب آخرين. إن ثراءه يفسح المجال لضروب من الوصف وتحليل «الشكل» تلقيان الضوء على مدى «تساؤله الذاتي»، ومن ثم على بعض المعاني الأساسية التي تنظمه. ورغم أن هذا ليس المكان المناسب، فإنني، قبل أن أترك المجال الفسيح للإيحاءات المستخلصة من عمل فاييخو، أود أن أذكر باستخلاص قام به كونينه Coyne يرتبط بكل هذا. أعني ذلك الذي يتصل باللغة ويلاحظ فيها قدرة على التحويل الجوهري، إنها بمثابة مجال يمكن فيه تحويل الذي يتضمنه كل شعره أن يبلغ اكتماله التام: «إن فاييخو لا يتلقى اللغة باعتبارها ثروة متشكلة مسبقا، يحاول من ثم استخدامها بأفضل الطرق الممكنة، بل إنه يراها تولد-وتموت أمام عينيه متمتعة بوجود مقلق، مقلق كالوجود ذاته. إن الشاعر لا يرث لغة مكتملة فعلا بقانونها للاستخدامات والمدلولات، بل إنه يناضل مع عناصر تندفع لتختفي ويحاول هو استعادتها حين تفلت منه، أو استنفادها حين تستحوذ عليه»[1]. هذا المجال يبدو هنا محوريا، لكن تبدى سمات «التساؤل الذاتي»، السابقة على فاييخو، ليست قاصرة عليه كما لا تتبدى لديه بالضرورة نتائج «تساؤل ذاتي» يتطور بعده، حيث إن الأشكال التي يمكن تسجيلها الآن تبدو بالغة التنوع لدرجة أن التنوع هو أحد جوانب الثراء التي يجب تسجيلها، وبفضل هذا التنوع قفز الأدب الأمريكي اللاتيني قفزته النوعية الضخمة. ومثلما تظهر تجربة فاييخو العظيمة فيما يمكن أن نسميه «منطقة» اللغة، فإن تجارب أخرى، قصصية على وجه الخصوص، تتحقق في مناطق نوعية أخرى في قطاعات مختلفة يمارس «التساؤل الذاتي» فيها طاقته التوليدية. هذه القطاعات تحدد الحقيقة الأدبية بالقدر نفسه والإقرار بها يعني إخراج التحليل من المقولة الضيقة واللفظية الخالصة لـ «الأسلوب» وهي المقولة بالغة الفائدة في النقد التقليدي.

2- مفهوم جديد لوظيفة الكاتب

لكن «التساؤل الذاتي» ليس مجرد نواة منتجة تختفي في الشكل الذي تنتجه: فإننا نستعيدها فيه، وفي كل اللحظات التي يبدو فيها أنها تقدم لنا منظورا مزدوجا، منظور عالم تصبح معرفته قابلة للشك من ناحية، ومن ناحية أخرى منظورا مؤلفا ينقل بالتالي شكوكا مماثلة بشان قدرته على

المعرفة. حسنا، وإذا أحلنا هذا المنظور المزدوج إلى مجال شكلي يجب فيه استخلاص النتائج، فإن التحولات الناتجة تكشف عن مواجهة حادة مع الواقعية التقليدية الأمريكية اللاتينية، إلى درجة تدميرها، ومن ثم، التوكيد على ما يمكن أن نسميه معالجة «الكلمة» الأدبية متجاوزة تقييم المضمون. ويمكن الوصول إلى ذلك بطرق عديدة، لكن بالية مشابهة في النهاية، يطلقها «التساؤل الذاتي». ومما يستحق العناء أن نبحث الآن كيف أمكن الوصول إلى هذا التغير المتكامل وذلك من خلال ما جرى في قطاعات أو عناصر قصصية نوعية.

حوالي عام 1910 وبفضل الأعمال الأساسية لروبرتو بايروه Roberto J. Payro وخصوصا حوالي عام 1914 بعد إنطلاقة مانويل جالفث Manuel Galvez إلى الرواية الواقعية الكلاسيكية الفرنسية-الروسية، وكذلك بفضل أعمال ماريانو أزويلا Mariano Azuela ورومولو جاييخوس Romulo Gallegos بالإضافة إلى آخرين، دعمت الواقعية مملكتها. وهذه الواقعية كانت، من الناحية الإيديولوجية، مرادفة للنقد الاجتماعي، للنزال ضد الامتيازات، وبالتالي كان المشروع الواقعي يضع موضع التساؤل مجمل المجتمع وكان يحتاج إلى إحصائه من أجل أن يتحقق، لكن حظه من النجاح يتفاوت. فسرعان ما يجعل نوع معين من الحكمة وصف الأجواء والمشكلات أمرا جذابا، وسرعان ما يجعل إلحاح الموضوعات المتراكمة هذه العروض المسهبة قاصرة عن التوصيل. وليست الرواية وحدها هي التي تتولى تلك المهمة بدءا من ذلك المنظور، بل كذلك يفعل المسرح، وكذلك الشعر. وقد بقيت وثائق طيبة من لحظة اجتماعية أمريكية لاتينية معينة، ومن فلسفة معينة وكذلك من موقف أدبي مشبع بالحس الأخلاقي. لكن مهما بلغ من اكتمال وتحقق تلك الفتاحات، كما هو الحال في بعض روايات جالفث، فإنه لا يجري التخلي عن تجريب إحساس بالخارجية، بمعنى الانفصال بين الرواية والقارئ، إن الواقعية تؤكد ذاتها بقدرتها على إعادة إنتاج الواقع، وهذه المسؤولية تجعلها تميز تشوهات وانحرافات ذلك الواقع، وإظهارها يعد شجبا لها، يعد إجبارا للقارئ على الانحياز، والقارئ يدين أو يبرئ، كما يشاء الكاتب الواقعي، لكنه يفعل ذلك في قضية ليست هي قضيته بفعل تصويرها بإسهاب، وإذا أردنا أن نضرب مثلا على ذلك فإن بإمكاننا اعتبار

أن كون المرء ابنا طبيعيا[*2] هو شيء بالغ الفظاعة، ويكشف عن مشكلة أو عن عيب اجتماعي، لكن لما لم يكن كل القراء أبناء طبيعيين فإن بإمكانهم أن ينحازوا، أن يتعاطفوا مع ذي الحظ العاثر، لكن دون أن يمر ذلك ضميرهم[2] إلا أن التناقض الأساسي لواقعية جالفث، ولواقعية جاييخوس كذلك، وبالدرجة الأولى، للرواية الإجتماعية والرواية ذات النزعة الأهلية الهندية، هو أنها تفلح في التواصل مع القارئ عبر سلسلة متتابعة من توحيد الهوية يجب أن تنتهي بارتباط عاطفي من جانب القارئ. والقارئ، على العكس، لا يمكن أن يكف عن كونه متفرجا، متعاطفا في النهاية مع المواقف المعروضة عليه لكنه لا يتغير بصورة أساسية، ويمكن للموضوعة أن تكون قد اخترقت حسه الأخلاقي لكن الكلمة الأدبية لم تأخذه بكليته، لم تجبره على التعري، كما أراد فاييخو، لتجعله يولد من هشاشته نفسها.

إنني أعتقد أنه يمكن، في كل استمرار للواقعية الاجتماعية الأمريكية اللاتينية، أن نتبين التناقض نفسه وتأثيره الذي سأسميه «ذهنيا»، لكن الشيء الأساسي في هذه الملاحظة يكمن في حقيقة أن الشخصيات هي العنصر الذي يقوم عليه نسق توحيد الهوية الذي يكسب النسق الواقعي شكله، طبعا، الموضوع (الثيمة) كذلك، لكن التوفيقات الممكنة لا تتجاوز هذين العنصرين اللذين يختلطان في نهاية المطاف.

إذن، ففي أوج فترة الواقعية ودون الابتعاد عن متطلباتها الأساسية، يمكن القول بأن عمل أوراثيو كيروجا Horacio Quiroga يتضمن إختلافا جذرياً. [3] بالطبع، فإن كيروجا بدوره يقدم شخصيات ويركز في ايحاءاتها التأثير الذي يسعى إليه، لكن ما يهم هو الموقف الذي تجد نفسها فيه والذي يجب أن تطوره أو تتبينه. هنا يبدأ الاختلاف في الظهور. فحيث تكون الشخصية أكثر ما يجري عليه التركيز تتحول هذه الشخصية إلى بطل، إلى كائن استثنائي بشكل أو بآخر، سواء بفضل جوانب تفوقه أو عيوبه، وعلى النقيض، يبدأ كيروجا عمله في التحويل معمما إياه بحيث لا يرسمه عن طريق الوصف من جهة، ومن جهة أخرى يكون ما يجري له، وما يولد الحكاية، ممكن الحدوث لأي شخص (أفعى تلدغ، أو ضربة شمس، أو تزحلق). وفي لحظة تالية، ينزع سلاحه أمام الخارج، وبذلك يجعله يدخل في مستوى رمزي لاتهم فيه الأفعى التي تلدغ بالنسبة لكل خطر، ثم،

بالنسبة لكل تحد إنساني، بالنسبة لكل عمل أو لكل تأمل بصدد ما يحمل إنسانا على مواجهة الخطر. من خلال هذه الشخصيات يتم التأثير في القارئ بطريقة أخرى، من داخل خطر ما لا يسعه إلا المشاركة فيه لأنه يكون جزءا من نسق علاقاته هو مع العالم.

تحدث إذن إزاحة: فالبطل الذي يتمتع بالمكانة بفضل خصائصه الشخصية أو بفضل أصله أو بفضل مميزاته، أخذ يقوم كذلك بوظيفة إضافية لكنها نموذجية، هي أن يبين أن اختياره قد تدخل فيه معيار ضارب بجذوره في الواقع، وهو معيار المؤلف، بالطبع، الذي يبدو، لنا، من خلال الشخصيات المنتقاة، بعيدا بصورة متجانسة، وإيجابية، تماما كبعد القراء أنفسهم عما يصفه أو يحكيه. وبالمقابل، فإنه من خلال تعميم البطل، وتجريده من استثنائيته في سبيل موقف أوسع مدى، يذوب المؤلف في البطل، ويكون أسهل بالنسبة له أن يلقي بظله على قسماته، و إذا كان ثمة خطر يجب التعبير عنه فسيكون هو أول المتورطين، وهذه الشخصية المطلوبة بسبب ما تحياه ستكون بالدرجة الأولى شكلا محتملا من أشكال وعيه هو[4] ولهذه الإزاحة نتيجة أخرى أكثر أهمية فالمؤلف سيظهر كذلك بهذه الطريقة ذوبانه في مجموع أخذ بدوره في الذوبان: ستكون الشخصية، إذن، شكلا من أشكال بحثه، وتشخصها سيكون بالتالي تجريبا بالمعنى المزدوج للتشخص الأدبي وللتعرف على الذات، يريد المؤلف أن يرى كيف تتفاعل داخل هؤلاء الآخرين-نظرائه المحتملين-العلاقات التي لديه مع العالم. هكذا نجدنا تجاه تغتر في وظيفة الكاتب. بالنسبة لأوراثيو كيروجا، الحالة الوحيدة منذ عام 1907 حتى عام 1925 فإن الطريق الوحيد هو التساؤل عن ذاته في المحل الأول كشكل من أشكال استعادة شئ مفقود وممزق، هو واقعه من جهة والواقع الخارج عنه من جهة أخرى، والذي لا يستطيع أن يضيئه إلا في جانبه الهش الذي لا يمكن الإمساك به. من خلال تطوير السؤال تنتج كتابته، ومن خلال مجهود إخراج المتسائلين يجد أشكاله.

3- شخصية الفن القصصي.

أعتقد أنه يمكن أن نستنتج من ذلك كله موقفا جديدا بالنسبة للشخصية، ربما يرتسم فقط في قصص كيروجا لكن من الواضح أنه متطور بعده في

نوبات. ويفهم من ذلك أن الشخصية قد ألقيت عليها مسؤولية مماثلة. إنها العنصر من الفن القصصي كما نعرفه الذي يمثل أقصى ما يقبل الفهم من بين ما يجري قصصه، إنها أكثر العناصر المبنية دقة إذ إن القصة يحكيها كائن بشري لآخر، إنها ما يحقق علاقة الأنسنة antropomorfica التي تسود كل أفعال الإنسان. لكن «الـ» شخصية بدورها هي شخصيات لا تحصى تختلف أشكالها وفقا لشروط تطبيق بعد الأنسنة، هكذا، سيكون من الممكن تتبع تاريخ شكل الشخصية الذي تتطابق فيه بالتأكيد لحظات تطورها أو تغيرها مع لحظات تغير الفن القصصي نفسه. ومن الممكن أن نرى ذلك في الأدب الأمريكي اللاتيني الراهن: فإن ما يكسبه طابع الجدة يرتبط ارتباطا وثيقا بما تغير في مفهوم ووظيفة الشخصية. ومن الواضح أن هذا الموضوع يتطلب تطويرا خاصا، تأملا لن يضيع تعميقه عبثا لأنه يفتقر حتى إلى وضع الخطوط العريضة له، إلا أنني أتركه حتى لا يضيع عن بصرنا وصف العملية العينية للتغير في مفهوم الشخصية ووظيفتها في أدبنا المعاصر.

أعود إلى كيروجا لأني أود القول إن شخصياته إذا كانت ترسم نوعا من الذوبان في المجموع فإن هذا لا يشكل محاولة وحيدة بل جانبا أو لحظة من اتجاه أوسع وأود أن أشير إلى ذلك بان أذكر بالتأملات والمقالات التي كتبها ماثيدونيو فرناندث Macedonio Fernandez في كتابه متحف رواية الأبد Museo de la novela de la eterua وهو الكتاب الذي يفتتح التحول الكبير في التوجه الواعي للأدب الأمريكي اللاتيني لهذا القرن. ومحاولته من الاتساع والتعقيد بحيث لا يمكن إيجازها هنا: أوصى بشدة بقراءته، أما فيما يخصني فإنني سأفحص فقط واحدة من أفكاره. هي تلك المتعلقة بملاحظته حول ما سوف يسمى باسم «إدعاء المؤلف» اختيار شخصية تكون «عبقرية» لأن ذلك يفترض أن المؤلف عبقري كذلك، وهي ملاحظة صائبة إذ لا يوجد خيال لا يمكن مقارنته بالموضوع الذي يستطيع تخيله وعلاوة على ذلك، فإن الشخصية إذا جرى إدراكها وفق معايير المصداقية Verosimilitud فلا يمكن أن تتوقف عن أعمال ميكانيكية توحد الهوية الذي تقوم عليه المصداقية: الشخصية-المؤلف، الشخصية-القارئ، القارئ-المؤلف. ودون أن يكون عبقريا، لكن دون أن يكف عن ذلك تماما-من يستطيع تأكيد ذلك ؟-يفكر ماثيدونيو في شخصية تكون «ربما-عبقرية»، بمعنى أن شكلها هو شكل تخمين في

ذاتها، شكل إمكانية لا يمكن التحقق منها. هذا المجال غير المضبوط يطيل من مدى المؤلف الذي أدركه ويضمه إذا سلمنا بأنه انطلق منه. يتضح إذن أن ماثيدونيو قد تبقى لديه شيء من المصداقية، من توحد الهوية identificacion, لكن يتضح أيضا أنه يوجهه صوب نماذج تخمينية، إنه لا يريد أن يواصل نسخ ما هو واقعي، هذه النماذج تستقر في الخيال وتتمشى مع معاييره سواء حين يدرك ف غ م NEC-أي الفارس غير الموجود No-Existente Caballero، أوحين يشكل طاقم ممثليه الغريب: تلك الشخصيات التي تسال قبل أن تقبل ضمها في الرواية، هل سيتركها تخرج منها، الشخصيات التي لا تقبل الدخول لأن عليها أن تهتم ببعض اللبن الموضوع على النار، شخصيات روايات أخرى، شخصيات تستأذن وتمضي، إلى آخره.

لكن إذا كان خلق شخصية «عبقرية» يعد «إدعاء» غير مقبول، فماذا عن خلق شخصيات خيالية ؟ إنه اتباع نماذج خيالية-نذكر هنا بان توحيد الهوية (التقمص)-سيستمر-توجد هناك حيث يمكن للخيال أن يعطيها شكلا. وإذا كان توحد الهوية (التقمص) سيستمر، فإن المؤلف ينتزع من ذاته ما لديه من خيال ينتزع «جوهره» التخميني. وهذا يتضمن، من جهة، رفضا قاطعا لكل ما يفرض على الإنسان، أو بالأحرى تأكيدا للحرية، ومن جهة أخرى، يخلق هذا الجوهر التخميني نماذج، ويمارس نشاطا موضوعه هو ذاته ويترجم-بفضل حريته-في كمية لا نهائية من العمليات: الانبساط، والانقسام، وإعادة التخلق، وإسقاط ذاته. وكل واحدة منها، أو التركيب بين بعضها، يتيح أشكالا ممكنة للشخصيات، وكل من يبلغ هذا المستوى منها ينتظم لكي يبدي «الجوهر» التخميني الكامن في أصلها معناه. هذا التنظيم يشكل كيانا أرقى في وعي المؤلف، وعلاوة على ذلك، فالمؤلف مؤلف لأن هدفه هو إنتاج هذا التنظيم. ونصل، إذن، إلى نتيجة هي: أن المؤلف يطرح نفسه من خلال نصوص ماثيدونيو، بوصفه منظما، ونتيجة عمله هي الشكل الجدي الذي تأخذ في تفسيره وتوضيحه الدائرة التي تمضي من التساؤل الذاتي إلى نظريته في الرواية.

لاشك أننا سنعود فيما بعد إلى هذا الموضوع للمؤلف بوصفه منظما، حين سيكون علينا أن نشير إلى فكرة «المونتاج» وهي الفكرة المحورية في بنية الأدب المعاصر، وأفضل أن أتابع بحث الشخصية، التي لم تكد ترتسم

الخطوط العريضة لتاريخها من المتغيرات والتطورات. وأود الآن أن أشير إلى روايات خوان كارلوس أونيتي ,Juan Carlos Onetti التي يبدو فيها أن أوجه نقد ماثيدونيو للاتساق «الواقعي» للشخصية تمتد وتتحول، فبدءا من الحياة القصيرة La vida breve، يرسم أونيتي الشخصيات لتعني التبادل، فبطل هذه الرواية، براوسن ,Brausen في حين أنه يقص نوعا معينا من الأفعال ويصف أفكارا تعزله، يحيا حياة أخرى تحت اسم آخر في المسكن المجاور لمسكنه، وفي هذه الأثناء، يكتب سيناريو سينمائي يمثل بطله، دياث جراي Diaz Grey، طبعة جديدة من نفسه لكنها خيالية هذه المرة، وحين يقص هذا الفصل-رواية داخل الرواية-بضمير الغائب، يفرض ضمير المتكلم في الفصل الأخير. فكأن دياث جراي يسود فوق من تخيله. وتتبادل الشخصيات الثلاث، لا جوانب مختلفة ممزقة من شخصية واحدة، بل إنها عبارة ريمبو، «أنا هو آخر je est un autre بقوة تصفي الفروق بين الواقع المتخيل من جانب المؤلف وبين خداع وخيال الشخصية. هذه الازاحات تخلق بنية مركبة تبرز فوقها مجموعة من الإيحاءات يبحث التباسها المعذب عن مخرج، وهذا الواقع يجري تعميمه وتصبح الرواية كلها بحثا وبذلك تكتسب طابعا بوليسياً.

على هذا النحو يطور أونيتي مخططا يظهر في قصص بورخس بصورة تكاد تكون مثالية نموذجية باراديجماتية[3*]: فالتساؤل، والبحث عن الذات، وإسقاط الذات على الآخرين من أجل العثور على إجابة أو حل، كلها لحظات لتوازن اللغز-الاستقصائي الذي يصوغه بورخس بنقاء خال من التاريخ في القصص-المذكرات الببليوجرافية التي يقدمها أو يقوم فيه في النهاية، بتقديم تاريخ سببي خالص لا يلغي ضرورة تأسيس حركة الاستقصاء[5] في هذه الحركة تغير الشخصيات جلدها كذلك ويصبح ما يجري البحث عنه بصورة قاهرة هو الهوية. الشخص الذي يحلم في الأطلال الدائرية Las ruinas circulares،هو حلم شخص آخر، على النحو نفسه الذي نجده في علامة السيف La maraca de la espada أو موضوعة الخائن والبطل EI tema del traidory el heroe حيث يصبح به أ هو ب وهذا نفسه غامض، وليس أ هو أ ولا ب هو ب، فكأنه لا يمكن لشيء أن يتحدد، وكأن نتيجة الاستقصاء توقعنا في لغز آخر لا نعطي أي مفتاح له. آلية الذوبان المتكررة والمميزة

لدى بورخس، أقل اعتيادية عند أونيتي لكنها كذلك أقل ميكانيكية رغم أنها بدءا من (الحياة القصيرة)، وخصوصا في (قبر بلا اسم Una tuwba sin nombre)، تصبح أكثر رقيا ودرامية باطراد، وكان المسافة تقل بالتدريج بين البنية الروائية والسؤال الأساسي الموجه، دون شك، إلى نفسه بالدرجة الأولى.

ولأن الشخصيات معممة، وخيالية، وتبادلية، فإن الحلول عديدة وتسجيلها جميعا يتطلب سجلا ضافيا، ويكفي أن نضيف الحل الرائع في رواية جابرييل جارثيا ماركت، مائة عام من العزلة، فالشخصيات التي تبقى وتبقى، يزداد اتساقها نحولا لكنها تعاود الظهور في سلالتها كانعكاسات لذواتها، والحل التخميني عند البرتو فاناسكو Alberto Vanasco (في رواية: كان خوان حيا دون شك Sin embargo juan vivia) وعند خوسيه إميليو باتشيكو-Jose Emilio Pacheco، الذي تعد روايته، (ستموت بعيدا Mariras lejos)، في رأيي، نوعا من التتويج لكل العملية التي حاولت ترتيبها. ولنر كيف يسلك هذان المؤلفان الأخيران.

يقدم فاناسكو حكاية بضمير المخاطب وفي زمن مستقبلي مما يتضمن نوعا من النظام، يقدمه القصاص، للوجود، والشخصيات المشكلة على هذا النحو تعتمد على إرادة منظمة واضحة، وتقدم كشخوص يكون تاريخها- الذي يجري تتبعه-فرضية ليس من تأكيد لها: «في الصباح التالي ستنهض مبكرا» هي عبارة تلخص كل طريقة القصص. ويبدأ باتشيكو، من ناحيته، من حقيقة، شخصية تجلس في حديقة وأخرى تنظر إليها من نافذة، يتم تجاهل من تكونان ؟ وماذا تفعلان ؟ لكن القصاص يبدأ في التخمين وكل لحظة من لحظات التخمين (وهي سبع وعشرون) ترتبط بالواقع، لأن كل الاحتمالات يمكن التحقق منها، من جهة، ومن جهة أخرى لأن تخيلها وصياغتها تعني إيقاظ المجموع، وإدارة عجلة نسق يكون فيه الشيء الوحيد المستبعد هو المسافة بين الشخصيتين، وأكثر من ذلك، المسافة بين المؤلف والقصاصين. من هذا تنشأ فكرة اندماج أخلاقي مباشر، إذا أخذنا في الاعتبار مدى التخمينات. فلسنا بمنجاة من أي جريمة، ولا من تلك التي لم نرتكبها. والأسئلة الأصلية، حتى تلك التي توضع فيها الهوية ذاتها موضع التساؤل، لا تتضمن موقفا هروبيا تاريخيا، بل تتضمن، على العكس، التزاما

ربما كان أكثر عمقا من ذلك الذي تشهره واقعية الوعي المؤكد والمعلن وكأنه بلا حدود ولا حواجز.

4- علاقة «الشخصية-المؤلف»

واضح أن التعديلات التي يقدمها هذا المفهوم للشخصية لا تستنفد كل التعديلات التي تميز الأدب الأمريكي اللاتيني الراهن، وأكرر، أن الشخصية هي مجرد عنصر «واحد» بين عناصر أخرى، وكل واحد فيها من ناحيته، أخذ يتغير على اختلاف في الدرجة، يحفزه أو يضفي عليه التوتر الموقف العميق نفسه من التساؤل الذاتي الذي يعد بمثابة مركز الإعصار، المولد للتغيرات. هذه «العناصر» ليست أكثر مما ينبغي لكنها كافية لإتاحة عدد معين من التوافيق، يتيح كل منها نصا معينا. ومن المناسب أن نعدد هذه العناصر:

الشخصيات (ش) ومعالجات القصص (ق)، الموضوعة (م)، والوصف والشروح (وش)، و الإيقاع (إي) واللغة المستخدمة (ل م)[6] حسنا، إن التركيبة (ت وش ش إي ق ل م) ستعطي من خلال هذه العناصر شكلا نصيا مختلفا عن التركيبة /ش ل م وش ت / وكل واحدة من هاتين التركيبتين (وترتيب العناصر يدل على ترتيب الأهمية داخل كل تركيبة) تصور أو لصف رواية معينة، وهذا يعني، بالتالي، أن كل رواية-موجودة أو ممكنة-تدين بشكلها الخاص، بهويتها، إلى طرح معين للعناصر يمكن تحليله ووصفه. لكن يجب القول كذلك بان التركيبة تتحقق بفضل طاقة منظمة معينة تأتي دون شك من اللغة، التي تعد الرواية مظهرا أو نتيجة لها. بهذا الشكل فإن التركيبة تعادل التنظيم. والآن، فإن التركيبات تتحقق، بدورها، وفق نماذج تستعيرها تركيبات تنظم اللغة، ومن ثم يمكن إجراء تناظر بين المستويين، مما يسمح بأن نفهم أنه، مع إعطاء عناصر معينة، فإن التركيبات-أي الروايات-لا يمكن حصرها (في اللغة، فإنه بدءا من عدد معين من الأصوات نصل إلى إنتاج عبارات لا نهائية، أو كما يريد هو مبولت لقواعد النحو، فإن نسقا محدودا من القواعد يولد مالا نهاية له من ألبانيات السطحية والعميقة المرتبطة بعضها مع بعض بطريقة ملائمة)[7] لكن كل تركيبة تقدم عنصرا أو عدة عناصر أكثر تطورا من غيرها، بحيث إن الشكل النهائي للرواية

يكمن في (أو يعتمد على) التشديد المذكور: ويمكن فهمها أو استبصارها بشكل أفضل عند فهم أو التقاط العنصر الذي أصبح تطوره سائدا، على هذا النحو يمكننا القول بان شكل الرواية السيكولوجية، على سبيل المثال، يكون مركزه المنظم هو «عنصر» الشخصية (المجانين السبعة Los site locos, لروبرتو آرلت Roberto Arlt, وبالمقابل، بالنسبة للرواية الاجتماعية يكون العنصر المنظم هو «الموضوعة» (الثيمة) كما في (المدينة والكلاب La ciudad y los perros لماريو بارجاس يوسا أو ملاكو الأرض Los dueuos de la tierra لدافيد بينياس)، وبقدر ما نجد في رواية مثل الفردوس، لخوسيه ليثاما ليما، ان الانفجار المولد يظهر في اللغة في حالة نقية، فإن ما يهمنا ينمو فوق التوترات التي تظهر في لغة تستيقظ. و «الرواية» هي أساسا عمل حول لغة معينة تجعل كل الشروط الأخرى مكملة لها، الشخصيات، ومعالجات القصص، إلى آخر ما هنالك [8].

لا شك أن فكرة تركيبات العناصر باعتبارها صورا لتنظيم الرواية تقدم لنا توسيعا للمعايير من أجل أن نقترب بصورة أكثر حميمة من التحولات الحادثة في شكل الأدب الأمريكي اللاتيني الراهن ابتداء من نواة نسميها التساؤل الذاتي. ولن يكون من العبث أن نتأمل قليلا بشان «الشخصية» رغم أننا لن نطيل لئلا نزيح جانبا حقيقة أن هذا العنصر مثله كمثل «العناصر» الأخرى في أن لها نشأة وتاريخا وأنها أنتجت نتائج متنوعة حسب شروط تطبيقها.

قلنا إن الرواية أنثروبولوجية أساسا في جانبها السيمانطيقي (الرسائل والمعاني التي تخرج من الإنسان وتعود إليه) لكنها كذلك، ولنفس السبب تحمل طابع الآنسة antropomofica بسبب المعاني التي تستنفرها وكذلك لأن الشخصية-التي تمثل الإنسان داخل الرواية-هي التي تستنفر. فالشخصية هي التي تثير التركيز اللغوي الذي ينتج عنه شكل يمكن التعرف عليه. وبدوره، فإن القارئ إذا فهم ذلك الشكل فذلك لأنه يشارك الشخصيات في أسلوب حياة-فكلاهما يشارك في النسق نفسه، وهو يوحد ذاته معها لأنه من خلالها تصبح العلامات الكامنة في النص قابلة لفك رموزها. والمؤلف، من ناحيته، يؤسس شخصياته متبعا الرسم الفعلي والافتراضي الذي يعرفه في الأشخاص، فهو يضفي عليها الطابع الفريد محترما لها، ومنوعا لها،

ونافيا نماذج معينة تمر في اختيارها بالتأكيد المرحلة الأولى من مراحل تكون الرواية. والآن، فإن التحديد الدقيق لهذه اللحظة يقدم لنا مجالا للتحليل قابلا للوصف. في المحل الأول، نجد أن اختيار النماذج دلالي indicativa، فلماذا اختيرت بعض النماذج وليس غيرها (عسكريين عند فارجاس يوسا، ومستخدمين عند بنيديتي ,Benedetti وفي المحل الثاني، سيكون علينا تحديد ماذا فعل الكاتب بالنماذج، أو بالأحرى أي شخصيات حصل عليها، وفي المحل الثالث، سيكون علينا أن نرى من أي زاوية يعرضها وهي تومئ وتؤدي ؟ وهذا المجال الأخير يطرح، بدوره، متطورين محتملين: (أ) أن يعرضها من داخل وعيها، أن يجعلنا نعتقد أنه مزروع في هذا الداخل الذي يوضحه، و(ب) أن يعرضها بدءا من وعي خارجي، كمن يصف. فإذ اختار (ا) فإنه سيحبذ الاندماج، أو على الأقل، سيكون من الصعب عليه جدا أن يحافظ على المسافة بينه وبين الشخصية التي يصورها، وإذا لم يحافظ عليها فعلا، وإذا نتج الاندماج، فإن ما يفعله هو أن يتحدث إلى نفسه من خلال الشخصيات المختارة، وفي النهاية فإنه يختار نفسه نموذجا، وإذا اختار (ب) فإن الوعي الخارجي يمكن أن يخلق تباعدا يبلغ من ضخامته أنه قد يفقد اختيار النموذج يفقد معناه لأن الشخصية المتسقة على هذا النحو، والمكتسبة طابعها الفريد بهذه الطريقة، ستنفصل عنه أكثر مما يجب، ومن ثم، ستنفصل عن الأسباب التي دفعته لاختيارها.

هذه المواقف الحدية تبين الحدود التي يمكن أن تعوق نقدا يود أن يضع في اعتباره كل العناصر التي تتدخل في إنتاج نص ما، من شكل الشخصيات حتى مجال دوافع المؤلف، لكن ما يهم أكثر من ذلك هو حقيقة أنه في هذين الطرفين يتحاور كل بناء للشخصية في الأدب الأمريكي اللاتيني الراهن. إن اندماج أو انقطاع الصلة هو الفخاخ، ويجب النضال ضده. وبالطبع توجد داخل كل واحد من كلا المخرجين ظلال مثرية لكن أكثرها شيوعا هي الحلول الوسط بين الداخلية والموضوعية، بين الواقعية التي مازالت قوية نشيطة والوعي الذي يصف ذاته. وفي اعتقادي أن هذا الحل الأخير هو الطريق الأفضل إذا ما صاحبه تباعد يتيح تحويلا للنموذج إلى شخصية، وإلا فإنه أحيانا كثيرة الملاذ في الاعترافات الشخصية الرتيبة التي تكتسب طابعا تقنيا من خلال المونولوج الداخلي. كذلك مازال مفتوحا طريق معالجة

الشخصيات بدءا من نظرات خارجية، بشرط أن يتم اختراق القشور الخارجية، وأن يتحول النموذج وفقا لاحتياجات المؤلف.

ومن الواضح أن هذا كله لا يعني أن الانعزال الصارم في أي واحد من هذين الطرفين لا يعطي نتائج، ولا يمنع من إنجاز قفزات ضخمة ذات مغزى، هكذا، مثلا، فإن الموضوعية الحازمة للقرن التاسع عشر أو للقرن الثامن عشر والتي يعرض بها جابرييل جارثيا ماركث (في مائة عام من العزلة) شخصياته لا تعوق، بل تحبذ تنسيقا معقدا يعرض من خلاله في نوع من اللوحة المؤثرة، الأنماط والصراعات الأساسية التقليدية الأمريكية اللاتينية (النموذج التالي)، ومن ناحية أخرى فإنه من خلال سلسلة الأنساب المشوشة التي يرسمها يقودهم إلى مستوى الأسطورة (تحويل النموذج)[9] ثمة بالطبع ثراء لفظي ملازم لخيال غير عادي، لكن العبور من نماذج تمثيلية إلى شخصيات أسطورية إنما ينتج بفضل الإصرار على تقديمها من الخارج، باعتبارها مؤدية خالصة، إلى درجة أنها بقوة كونها في ذاتها تتجاوز ذاتها تبدأ في أن تتمثل في روح القارئ فيما وراء الصيغ التي توصف بها. ويستخدم فارجاس يوسا في الدار الخضراء La casa verde النسق نفسه رغم أنه يغيض عليه تكنيكية أكثر. فالشخصيات تكاد تكون موضوعة في البؤرة من عدسة تسجل ما يفعلون ويقولون دون انفعالات، وتخلق منطقة المسافة بينها وبين المؤلف عن طريق هذه الآلية، وتبدأ الشخصيات، التي حررت نفسها، في اكتساب أرض لنفسها، وتتحول إلى شخوص تمثل في تجريدها مواقف وأنماطا، وأجواء بارادجماتية، تشبه بعض الشيء صور الكنيسة بالغة التعبير في صفائها. وفي الطرف المقابل يقدم خوسيه ماريا أرجيداس (الثعلب الذي في أعلى والثعلب الذي في أسفل EI zorro de arribay el zorro de abajo)[10] شخصية لا تتحدث بضمير المتكلم فقط، رابطة نفسها بالراوي، بل إن كليهما، أو هذه الشخصية الواحدة الناشئة عن الاندماج، يحمل اسم المؤلف: اختفت المسافة تماما لكن لأن هذه الشخصية مرسومة على هامش المتواضعات الأدبية فإن النموذج يتحول وتتباعد الشخصية عن المؤلف، وتسمو وتتعمم.

بعبارات عامة يمكننا الإشارة إلى أن وجود خطين متطرفين، بما يحققه كل منهما وبما يحدد كلا منهما، يبرر محاولات التوازن، مثلما يمكننا

ملاحظته في تغيير الجلد Camloio de piel لكارلوس فوينتس، أو الرجال على صهوة الخيول Los hombres de a caballo لدافيد فينياس. فشخصيات الروايتين مرسومة بحيث تتولى كلا من الاتجاهين ولجهد واضح لتحقيق مركب منهما: الشخصيات مرئية من الخارج ومعروضة من الداخل دون شك، لكن إرادة التكامل بين كل من المنظورين أكثر بروزا من النقطة التي تضمهما، النقطة التي يمكن عندها العبور من أحدهما إلى الآخر كأنما نحن في بناء متصل، وبالطبع فإن هذا هدف مركب: وقد حاول أناس من أمثال فوينتس نفسه (في أورا Aura) وكورتاثار (في كتاب ا لحيوانات) وبيوي كاسارس Bioy Casares (في حكاية رائعة) حل ذلك عن طريق الفانتازيا والتخيل، وكل هذه المحاولات هامة جدا في نهاية المطاف لكن لها حدودا، لأن الأمر إذا كان عرضا لشخصيات تكون هي داخلها وخارجها في الوقت نفسه بانتزاعها من مجرد المصداقية لإضافة الصفة الأمريكية اللاتينية إليها، وإذا كان الأمر يتعلق بتجنب الأطراف الحدية الخطرة، فيبدو أن المخرج التخيلي الفانتازي يقلص المشكلة برمتها إلى مشكلة لا مصداقية سيما نطقية، مما ينتج عنه تجزئة جديدة. [١١]

5- المعالجة القصصية.

العنصر الآخر الذي أود دراسة تغيراته هو معالجة السرد. ولنبدأ بالتذكير بان وحدة ما تجري حكايته تكمن في زاوية الرؤية التي يتم فيها ذلك: النظرة الواقعية هي التي تحلل ما هو خارجها، وترتبه، وتصنفه مراتبنا، وتسبغ عليه معنى. هذه النظرة يحملها راو، يفترض أنه موضوعي، ثم يقص بضمير الغائب كل ما يجده في متناوله، والراوي تقليد مرعى، فهو الذي يوصل كلا المجالين، الواقعي والخيالي، واختلافه عن المؤلف يتمثل في أنه هو الذي يقص من داخل الحكاية بينما المؤلف يكتب، يحقق عملا، يحقق نشاطا واقعيا. والتقليد ضروري إذ لابد من الحفاظ على الانفصال، ومن جهة أخرى يجب دفع الحكاية إلى الأمام وفق قوانين حكاية إنسانية وواقعية. حسنا، كذلك فإن الأبعاد التي تعمل ضمنها النظرة «الموضوعية» اصطلاحية وضرورية بالدرجة نفسها: فبالطريقة ذاتها التي يحكى لنا بها ما تراه النظرة بشكل يبدو حقيقيا، فإن الزمان الذي تكتمل خلاله النظرة

يرتب بحيث يبدو حقيقيا (وهو يرتب عموما بطريقة خطية ومتتابعة زمنيا) والمكان، المأخوذ بوصفه إطارا خالصا ومنظورا خالصا، يقدم بوصفه متصلا يخرج من النظرة ويعود إليها كطريقة وحيدة لأن يصبح مدركا ومفهوما. وأعتقد أن هذا هو السبب في الإحساس بافتقاد التجسيم الذي تنتجه الرواية الواقعية، ويوجه مجموع التقاليد الثلاثة إلى القارئ بحيث لا يستطيع سوى التوصل إلى إجابة وحيدة المعنى، تتطابق مع «زاوية الرؤية» الأولية.

لكن الواقعية ليست هي «الـ» واقعية بل المحاولات الواقعية العديدة. وفي كل واحدة منها يمكن التقليل من المح دودية الأساسية سواء لأن العلاقات بين النظرة والزمان والمكان ليست علاقات إنسيابية بالضرورة أو بصورة ميكانيكية، بل قد تكون أحيانا محطمة جدا وجدلية، أو لأن التجريب يرسي هنالك أشياءه الواقعية أيضا، إن لم يكن في العناصر الثلاثة ففي واحد منها على انفراد. ولإعطاء مثال واحد على ذلك فإن الموضوعية «السابقة على التسمية avant Ia lettre لأنطونيودي بنيديتو Antonio di Benedetto [12] وهي عبارة عن وصف الجو ابتداء من الأشياء ذاتها، وكان النظرة هي نظرتها وليست نظرة شخص خارجي. هذه الموضوعية تندرج ضمن محاولة واقعية من الناحية الجوهرية. لكن التأثير الناشئ عنها ليس سطحيا بأي حال وذلك بالتأكيد لأن إزاحة زاوية الرؤية يبعثر العلاقات، ويكسر الاقتران الخانق. إن تجربة دي بنيديتو نموذجية وتبين، بالدرجة الأولى، إطارا معينا من الممكن أن تجري بداخله تحولات أخرى كثيرة، وهكذا نجد أن واحدا من أهم هذه التحولات هو الراوي بضمير المتكلم الذي كان لا يحتمل في الرواية التقليدية، رواية عصر النهضة والرواية البورجوازية، إلا من داخل حكاية بضمير الغائب، هذه المعالجة الجديدة تتولى منظورا جديدا وتشكله، وتعلن أن «النظرة» التي تحاول الدخول من جديد في الشخصيات ومن هناك تقفز إلى الخارج من جديد هي نظرة أخرى أقل تقليدا إذا شئت، وعلى أي حال فإن هذا التجديد إذا كان لا يتخلى عن اعتماد المبدأ نفسه للمصداقية (بفرض أن تلك النظرة الجديدة ستكون أكثر فاعلية وأكثر «صدقا») فإنها من جهة أخرى تبين أن الأدوات يجب أن تتكيف. وتكفي هذه النتيجة للتأكيد على المدى النقدي الذي تتمتع به معالجة جديدة.

أعتقد أن أول لي منهجي للمعالجات يجب البحث عنه عند ماثيدونيو

فرنانْدث. من أي زاوية يحكى في رواية الأبدية Novela de la eterna ؟ ليس من زاوية رؤية شخص يدعى أنه يرى ويعرف كل شيء من الخارج بل من داخل الحكاية نفسها، ويقوم ماثيدونيو بكل الحيل التي يمكن تخيلها من أجل تأكيد هذا التعديل: فالمتحدث-الراوي-يغطي عدة مستويات في وقت معا ويحشر نفسه في كل مكان، ويجري حوارات مع الشخصيات دون أن يكون هو شخصية، ويؤنب المؤلف بدءا من أكبر قدر من العمل يتولاه، ويسمح بتدخل القراء في محادثات الشخصيات، ويختار ويصفي أو يخترع شخصيات كما يشاء. يكتب إذن بصراحة وصخب، كل القدرة على التدخل، «العلم الكلي» للراوي التقليدي، لكن، من ناحية أخرى، بالطريقة نفسها التي يستحضر بها المؤلف، بوصفه منظما، عناصر واقعية ليضفي شكلا على عالم خيالي، إن الراوي، داخل الحكاية، هو الذي يوحد بين العناصر التي كانت ستظهر في فوضى شاملة ما لم تكن قد أقيمت بينها صلة وعلاقة، وما لم تكن قد أعطيت معنى. ونتائج ذلك هامة: فهي تقويم الراوي باعتباره «عنصرا» أساسيا للقصص، وبالتالي تحطيم تجانس الراوي الذي يظل خارج ما يحكيه. ولا يعني هذا أن ماثيدونيو قد ابتكر راويا من نمط جديد، ولا يعني حتى معالجة جديدة، بل يعني أنه بتأكيد وظيفته وبترسيخها سيساعد على أن يظهر في العملية التالية عليه معنى تنويعاته.

ومع تزايد انتباهنا البطيء بهذه المشكلات تستمر في أمريكا اللاتينية تلك السطور التي كتبها ماثيدونيو لتكون مجرد مقالات، وفي معظم الحالات يتم ذلك دون معرفة بؤرة التجديد العظيمة تلك، وعلى النقيض فإن بورخس، وريثه العظيم، يقدم عرضا رائعا لما كان يمكن أن ينتجه تطبيق واع وخيالي لما كان ينادي به ماثيدونيو. لكن الاستمرار الأعظم يكمن في حقيقة ظهور روائيين وقصاصين يجدون في البحث عن وظائف الراوي وعن معالجات جديدة. وواضح أننا بهذا المعنى يجب أن نفرق بين المجربين الرواد وبين أولئك الذين يقبلون تجارب صنعها آخرون ويعممونها. من الحالة الأولى، سأذكر البرتوفاناسكو Vanasco وفبيثنتي لينيرو V. Lenero ومن الحالة الثانية خوان رولفو وجييرمو كابريرا إنفانتي.

تحدثنا عن (دون شك كان خوان حيا): إن راويها بضمير المخاطب وزمنها المستقبل يقومان بوظيفتين: هما توضيح كيف أن الراوي هو المنظم

للحدث وكيف أن كل الحدث افتراضي. ونضيف أنه في مقابل الزمن النمطي للحكاية، الزمن التام الدال، زمن ما اكتمل، ما يمكن قياسه والإشارة إليه، يبدو لنا زمن المستقبل باعتبار ما هو مهدم ومتنافر، ما يكمن في الخيال أو التأمل النقدي أكثر منه في القياس: تكف الحكاية عن كونها شيئا يحكى لتصبح شيئا يجري بناؤه. ولاشك أن هنا قسرا للوظائف الكلاسيكية للراوي: إنها بتجاوزها، بجعلها مطلبا، وبوضعها في مستوى آخر، توضح تفاهة الإنسان التي خلقتها نظرة تصنف عبثا مالا تستطيع رؤيته أو قصصه كافتراض للعمل بدءا من عرى أساسي. هكذا فإن المعالجة والحكاية متناظرتان: ففقدان الحكاية شحنتها، وبتحولها إلى مهمة تلقى المعالجة هي الأخرى بشحنتها، أي، بكل ما نتلقاه في الأدب ويخنقنا، ذلك الجانب من الأدب الذي يعوق الإبداع الأدبي.

أما لينيرو، في رواية البناءون Los albaniles فإنه يطمس ملامح الشخصيات فينشأ جوفيه «كل شيء ممكن» مما لا يعني شيئا سوى أطر جديدة، وأنساق لا تتحدد بالضرورة على أساس «نعم» و«لا» اللتين تنظمان معرفتنا.

واضح أن هذه النتائج تخطيطية بل ومتعجلة (ولابد من أن هذا يبدو لبعضهم مجرد تخمين محض) وسيكون تطبيقها على مجمل الأدب الأمريكي اللاتيني أمرا خطرا، مما لا يمنعنا من فهم أنه خلف التجريب المتطرف. ترتسم دائرة تمتد من التساؤل الذاتي الأولي مارة «بمجال التعديلات الشكلية، وحتى مناطق تتجادل فيها مشكلات معرفية لا تحيط بها في صياغتها النوعية سوى مناهج بالغة التطور. وأعتقد أن تأملات تشومسكي التالية يمكن تطبيقها على ما يبحث عنه الفن القصصي الأمريكي اللاتيني الراهن: «لا يبدو لي أمرا غير متوقع أن تكون قد نشأت، في هذه اللحظة بالذات من تطور الفكر الغربي، إمكانية أن نشهد ميلاد علم سيكولوجي غير موجود بعد، سيكولوجية تبدأ بان تتناول المشكلة التالية: تحديد الكثير من الأنساق الممكنة لأنواع المعرفة والمعتقدات الإنسانية، والمفاهيم التي تنتظم بالنسبة لها هذه الأنساق، والمبادئ التي تبررها»[13] ومن المحتمل أن يقربنا المعنى الكلي لتحليلاتنا من هذا المنظور، وعلى أي حال فإننا بحاجة إلى تحديد المسارات النوعية حتى لو كان ذلك فقط بالنسبة للأعمال

الأكثر نموذجية، ومجرد افتراض هذا الإطار الذي لا يخلو من القيمة سيصبح هو الشرط الأساسي لتراثه الدلالي-وهو شرط سيكون بدوره في أحسن حالاته، شرط إيقاظ عالم القراء-لكنه إضافة إلى ذلك سيحول الرواية الأمريكية اللاتينية إلى قوة تغيير على مستوى الفكر والوعي المرتبط، على هذا النحو، بالحركة العامة والتي لا يمكن كبحها لأمريكا اللاتينية صوب خلق أشكالها الجديدة، أي صوب ثورتها.

وللدخول إلى الجانب الثاني يمكننا القول إن (رواية بدرو بارامو) لخوان رولفو، على سبيل المثال، تقدم حكاية سهلة التصنيف. إنها تنتمي إلى تقاليد الرواية الريفية الأمريكية اللاتينية، التي هي فرع من الرواية الاجتماعية،. وفيها يتكون الشيء الأساسي من وصف السمات الهمجية للحياة الريفية ومن شجب القطاعات والجور والاستغلال. ولأنها رواية اجتماعية ورواية أرض فإنها تقدم مضامينها الصريحة من خلال مجموعة من المعالجات ليس هدفها التقليل من هذه المضامين بل تجاوزها رغم أنها تأخذها على عاتقها: الموضوعة أساسية هنا لكنها بمثابة الأساس، الحبكة التي تنسج فوقها المعالجات-الدلالات. هكذا يسمح راو أول بضمير المتكلم بظهور ثان بضمير المتكلم أيضا، وبانتهاء تدخله يتشابكان (خوان بريثيادو Juan Preciado وإيدوفيجس Eduviges) مما يجعل مستويين يتشابكان أيضا وهما الزمن ومفهوم الواقع، أحدهما حي والآخر ميت، يموت الراوي الأول ورغم ذلك تستمر الحكاية: بعدها نجد راويا بضمير الغائب، يتناول حدثا ويطوره: وصورة بدروبارامو، ووصف الجو والمراجعة المسهبة لأسطورة الموت المكسيكية تأخذ في التشكل بدءا من كل هذه الطرق للحكاية والتي لا تمثل بؤرا مختلفة للواقع نفسه بل تكمل بعضها بعضا إنها معطيات تتراكم. ولأنها تأتي من منظورات مختلفة فإنها تفتت النظرة وتجمع الموضوع في لحظة، مثلما في التصوير التنقيطي [*4] إن الموضوعة والشخصيات تجبرنا على التفكير في الفن الجداري المكسيكي، لكن مجموعة المعالجات المستخدمة تدفعنا إلى التنقيطية: التشابك مثر، وتبنى تكنيكيات معينة يتيح القيام بقفزة وبتخيل أن وراء المضمون التقليدي، المقدم بصورة أكثر فعالية، ثمة أيضا فكر كامن في كل مستويات الواقع وليس فقط في الشجب، الذي يتمتع بقيمة في حد ذاته. واكتفى بهذا القدر فلا حاجة للإلحاح في ذلك.

أما في ثلاثة نمور حزينة، لكابريرا إنفانتي، وتدور حول وصف ليل هافانا والصراعات، والمغامرات أو المشكلات الجنسية والثقافية لفريق من الناس-وهي موضوعة شائعة في الأدب الواقعي المدني-فتطبق مجموعة متنوعة من المعالجات ربما أمكن تلخيصها في واحدة. التراكم المتعارض للحكايات، ومن ثم للرواة. لا يكاد الحدث يتدخل، بالتأكيد، فيها. بفضل أولئك الرواة الذين يكونون مجموعة لكنها مجموعة لا تتباعد فيها أي نظرة عن الأخرى بصورة متميزة. كلهم يبدءون بأن يحكوا حكايتهم-اعتراف-ولذا فهم أبطال متتالون وهم بذلك لا يظهرون ميلا كبيرا إلى المساواة بين الشخصيات-وهو أمر يفعلونه أيضا-من حيث المبدأ، بل يظهرون أنه لا فرق بين الراوي والشخصيات، فالوظائف متبادلة، ويبدو أن الراوي يقوم بدور جديد: فهو من يحكى، من جهة، ولا يمكن فهم القصة بدونه، وله، من جهة أخرى، قوام الشخصيات ومادتها نفسها. ونستعيد هنا نتيجة ظهرت لنا بكل وضوح عند الحديث عن ماثيدونيو: أن الراوي ينتمي بصورة جوهرية إلى النسق العام مثل أي عنصر آخر، الشخصيات والموضوعة التي ظل يعترف بوصفها مما لاغى عنه في كل بناء قصصي. لكننا رأينا أيضا كيف أن التجارب التي توسع مداها يمكن أن تندمج في مخطط لا تكون غاياته جديدة في مجموعها. ودلالة هذه التكيفات لا يمكن إلا أن تكون إيجابية: فالأداة تجدد في مجموعها، وثراؤها الكبير يباعد بينها وبين التفاهة والانقراض.

6- النظرة والزمان، والمكان.

إيجازا نقول: إن الراوي عبارة عن عنصر يأخذ شكله بدءا من نظرة منظمة تأخذ مكانها، بدورها، في منظور، وبالتالي يعاد على هذا الأساس تنظيم الزمان والمكان، وهما المقولتان الأوليان لكل منظور. هكذا، فإن ما سميته «المعالجة» القصصية سيتركب من طريقة تناول النظرة (الراوي)، وكذلك من طريقة تناول الزمان والمكان. والآن فالعلامة المميزة للتعديلات التي تجرى في مجال الراوي هي التفتت وتبادلية النظرات، وما حدث للزمان والمكان في الفن القصصي الأمريكي اللاتيني يؤكد هذا الميل: فقد تعرض التعبير عن زمان خطي أو عن مكان يعتبر كوسط محيط، تعرض

لهجوم قاس يمكن قياس نتائجه من التحولات الناشئة. ونلاحظ ذلك في رواية رولفو التي تقوم فيها الحكاية بكسر الخطية الزمنية، وذلك بتقدمه عبر نسق بالغ التعقيد من المتقهقرات. فتحكي شريحة ما حتى نقطة معينة، ثم عود على بدء لالتقاط نقطة بداية الشريحة الأولى، ثم تطور جديد للشريحة الأولى من النقطة التي تركت عندها، ثم متقهقرات حين تظهر شخصيات معينة. والنتيجة هي شبكة من الخطوط التي لا تطمس حدثا مشحونا بالمعنى من وجهة نظر تاريخية، بل تطرح بالدرجة الأولى تجربة للزمن مأخوذة باعتباره موضوعا للوعي، مغروسا في ذاكرة، ثابتا كنقش أو كآفة يجري التحقق من جذورها. والتقهقر، والراوي، والتفتت هي أشكال لاستعادة تلك الذاكرة، وهي معالجة مماثلة للتي نجدها في التحليل النفسي، ومثلما في التحليل النفسي، فإن هذه الأشكال بقدر ما تشكل موضوعا، تخلق مكانا، هو الموضع الروائي الذي تجرى فيه كل محاولة الاستعادة. هذا المكان غير متصل بدوره وليس مجال نظرة تعد له كما في الرواية الريفية القديمة، إنه مفتوح وقابل للاتساع ويسمح بان يزيح من طياته، كما يجري في فعل انفتاح متماد، الصورة التي تروى، لكنه في الوقت نفسه يتيح لهذه الصورة أن تنتقل إلى أذهان أخرى، هي أذهان القراء، بهذه الطريقة تكتسب الصورة موضوعية وتتبدى في دلالاتها الجوهرية: إذ يتحول الواقع الفعلي والقابل للتحقق إلى «طبيعة صامتة»، أو بالأحرى إلى تتابع لأحياء وأموات لا يوجدون فقط في الموضوعة الروائية بل كذلك في العالم الذي منح المؤلف نماذجه.

أعتقد أنه ما من حكاية أمريكية لاتينية راهنة لا تعمل في كلا البعدين على هذا النحو. حتى في أكثر الحكايات احتراما للمعايير الكلاسيكية، مثل حكاية جابرييل جارثيا ماركث (مائة عام من العزلة) حيث تبدأ الحكاية في لحظة محددة وتنتهي بعدها بسنوات، فالأحداث تتشابك، وتختلط أفعال الشخصيات، ويندرج نشاط بعضها في استمرار آخرين سرعان ما يستيقظون من ضروب نسيان وهجران غريبة،وتنشأ منطقة مبتورة غائمة وحتى دورية، ويعود ذلك بالدرجة الأولى إلى الأسماء التي تتكرر فكان تدفق الزمن يعوقه الافتقار إلى التمايز. وحتى لا نخرج عن تحليلنا، أود أن اذكر بان ما هو دوري هو في المقام الأول نتيجة لحركة تراكمية، فكأنه ما

من عقلانية هنالك بل ضرورات، على هذا النحو، تأخذ عائلتا بوينديا وماكوندو نفسيهما في النمو بوضوح. لكن الشخصية التي تتتبعانها تذوب، ولا نعود نعرف شكل أي منهما. ولعلهما تذوبان في البحيرة التي خرجتا منها بفضل إرادة ما، وبفضل الطاقة المؤسسة لأسطورة الزنا بالمحارم. هكذا يكون المكان في مائة عام من العزلة نتاجا للزمان ويتراكب، مثل أفعال الشخصيات، فوق المكان الواقعي: والحكاية هي بالضبط التعبير عن هذا الجهد ألب طولي الأسطوري، وغير ذي الجدوى في آن واحد.

هذه الطرق الجديدة لتناول الراوي، والزمان، والمكان تمثل قبل كل شيء الاهتمام بالتغيير الذي أنتجته في الملامح الكلية للفن القصصي الأمريكي اللاتيني. وبالإضافة إلى ذلك تنشأ، عبر أكثر التعبيرات توفيقا صورة قدرة قيد ممارسة، هي القدرة على التحوير. وأعتقد أن (الحجلة) لخوليو كورتاثار، توضح جيدا هذا الجانب الثاني. ففي هذا النص تظهر اللحظات الثلاث للمعالجة تحت العلامة المشتركة للتفتت التي تغطى تقديم المادة نفسه: فالتوصية بقراءتين، الأولى مرتبة وفق خط معين للحبكة لكنها متقطعة وفق ترتيب الصفحات، والأخرى متصلة وفق ترتيب الصفحات لكنها متقطعة وفق خيط الحبكة، هذه التوصية تقدم على الفور صورة انقطاع منشود يقدم نفسه على أنه نقد لكل معايير التكوين، أو على الأقل للمعايير المعتادة، أو لتلك التي تحاول أن تتكيف حسب المتطلبات (المفترضة) لسهولة القراءة. واضح أن الحجلة هي إعلان عن التعب من طريقة بلاغية لتنظيم الحكاية، فكل واحدة من شرائحها تحطم قانون البداية والوسط والنهاية، ناهيك عما يتجاوز هذا المبدأ شديد العمومية. ولا يعني هذا غياب تطور الموضوعات بل يعني تطورا يجب على القارئ أن يكمله لا من خلال ذاكرته القصصية فقط لكن كذلك من خلال قدرته الخاصة على الإبداع، هذه القدرة المطلوبة منه حتى درجة إندماج ذكائه بالنص المسلم إليه. إن المضامين الأساسية للنص، والصراعات التي يتم إضفاء الطابع الدرامي عليها هي مضامين وصراعات عادية على نحو معين. لكن الطريقة الممزقة في ترتيبها تعبر عن الطريقة الممزقة التي نعيشها في الواقع: إن الفوضى والتمزق هما الإجابة على مظهر للمعرفة، هما تمرد ضد النظام القمعي للمفهومية الذي لا يوضع موضع التساؤل، وللمنطق الذي لا يتمرد على نفسه، وللحقيقة التي

تكتفي بالصورة التي كونتها عن نفسها ذات حين.

وبالمقابل، فإن كل ما تحاول الحجلة مناقشته هو تتويج لسياق يعبر عن ضرورات انقطاع لا تتمكن من الاندماج في قنوات النظام الاجتماعي الذي تعمل فيه الثقافة بصورة قمعية، تفرض وتمنع ما قد انتهى تماما، وما أصبح معروفا، الحجلة، إذن، هي تجارب سابقة يستفيد منها كورتاثار وهي كذلك دروس يستخلصها كتاب آخرون، وتطورات لاحقة لكورتاثار نفسه. وإذا كانت الحجلة برهانا على القدرة على التحوير، التي أشرت إليها آنفا، فإن الأعمال اللاحقة لكورتاثار تعبر عما سوف يأتي في أعقاب الفورة التكنيكية التي تتضمنها. مما يفتح بابا هاما، وجانبا لا يمكن إغفاله.

7- تدمر التكنيك: المونتاج (التركيب)

حددت الحجلة بالتأكيد اتجاهات عديدة للفن القصصي التالي والذي يقتفي آثارها. ويرجع هذا، بالدرجة الأولى، إلى الحرية التي يجري التصرف بها بالنسبة لمعالجات القصص. فابتداء من الحجلة فإن كل ما يتعلق بالحكاية بوصفها تنظيما يأخذ في التدرج التسلسلي وكل ما هو من المجال النظري والعملي يأخذ في اكتساب المبرر. لكن فلنحدد. فلا الموضوعات ولا الواقف ولا الشخصيات، في هذه الحالة، جديدة تماما، بل إنها تنتمي إلى قائمة الريودي لابلاتا، الجديد هو حرية المعالجات مما يتيح تطوير دلالات جديدة فوق مضامين قديمة على نحو من الأنحاء. وأكرر أن هذه الحرية تتبدى في شكل خارجي ممزق، مما يتضمن مضمونا نقديا بالتأكيد. فالتفتت يكسر طريقة في القصص تزعم أنها متجانسة ويكتسب تناولها، بل أسرار تناولها، سلطة لا تنازع تستقر في الكاتب الذي هو من يملك القدرة على القصص بتكنيك لا غبار عليه. وانطلاقا من هذه السلطة يعتبر الكاتب ممثلا خاصا للبشر، فهو ليس عاملا ولا منتجا، بل إنه «مبدع» وما زالت هذه الصورة شائعة وتكلف مناقشتها جهدا، رغم أن تعميمها يتولاه تنظيم اجتماعي، أو نسق بل مجموعة أنساق هي التي تحددها: فالكاتب الذي أحيط بهالة القداسة على هذا النحو سيصبح وسيطا متميزا لثقافة يعطيها معنى من خلال ممارسة سلطته، كذلك يمارس الكاتب سلطة تحققه باعتبارها نموذجا موجها لإبهار الكتاب الآخرين وكذلك لإبهار القراء وإبهار تلك المخلوقات

الهجينة التي هي النقاد، والتكنيك الرائع، الذي يثير الروعة بقدر ما يكون كاملا، يوحد هذه الأقطاب الثلاثة. ويبدو أنه يشكل رمز المفهومية: فإنني أعجب وأقر بتكنيك عظيم كلما توحدت معه، وبذلك أصبح قادرا على تقويمه، وتزداد قدرتي في أوليمب الطاقات البشرية الممتازة. الانبهار، إذن، يكاد يكون ضرورة، فهو الملاط الذي يملأ شقوق نسق ما، إنه شكل تبدى الأب الذي يرتب وجود الأبناء، ويود بذلك أن يمتد فيهم من خلال جلاله الذي يوقع الشلل.

لكن التكنيك تاريخي وليس خارج الزمن: فبعد قرون من البحث وجد نقطة بدايته في الفترة البورجوازية وشهد بعدها تفككه الكاسح مع بدايات القرن العشرين. وما حدث حينئذ ليس نوعا من استبدال تكنيك «معين» بتكنيك «آخر»،بل إن فكرة «التكنيك» نفسها تفقد بهجتها وتبدأ في أن تزاح عن موضعها، ويبدأ نزع الأوهام عنها وهي البطل الحقيقي للرواية البورجوازية والمؤلف يحرم من هالته ويقدم له، بدلا منها، مجال تجربة القصص: تجربة الأشكال لكن كذلك تجربة الكيان الكلي نفسه الذي يوضع اتساقه-ناهيك عن فعاليته-في خطر بصورة درامية. على هذا النحو يزيح جويس-حتى لا يضرب سوى مثل واحد-النواة المنظمة عن عمله، يخرجها عن وظيفتها الكبرى ويضعها في العناصر القصصية نفسها. ستصبح صحوة فينيجان Finnegans Wake مونتاجا يقوم على بارادجما الكلمات العالمية، يطرح جويس اهتمامه بالكتلة الصوتية التي نجحت كل الثقافة في ملاكمتها ليبحث هناك عن تنظيم لا يستطيع التكنيك العظيم ولا حتى فهمه.[14]

كان ماثيدونيو قد فهم منذ عام 1920 ما جرى بصورة متأخرة في أمريكا اللاتينية من اندراج نزعة التفتت في رواية الحجلة ضمن ما يبدو أنه محاولة لتدمير «التكنيك» بوصفه سلطة مطلقة. المرأة المكسورة هي أول ما يرى كنتيجة للتجارب المتعددة وخلفها، أو بعد توحيد الشذرات وفهم التفتيت، تقوم مستويات جديدة: أهمها هو مستوى التنظيم في شكل «نموذج» يتم بلوغه، نموذج لا يفرض ولا يختتم حيث إن قابليته للفهم لا تقدم «في ذاته» بل في قدرة فك الرموز لدى المتلقي الذي يكمله، ويعدله، يكسبه مضمونه، يتمثله، يرفضه، ويحياه. كما يقول كورتاثار، يكف القارئ عن كونه «أنثى» ويفعل.[*5]

في هذه اللحظة-التدميرية في الأساس-تكون فكرة «المونتاج» أو التركيب لنموذج هي المخرج الملموس، هي الإمكانية المتاحة لتجنب الضغط المبهر للتكنيك الذي ينتصب في الوعي كأنه «أنا» أعلى يقوم بالرقابة والتصحيح. لكن فكرة المونتاج تفيد كذلك في أمر آخر، تفيد في شجب العلاقة التي يمكن أن توجد بين الثقافة والشكل والفرد: فالمونتاج هو نسق أو مجموعة أنساق لبنيات متحركة، قابلة للتعديل، وقابلة للاستبدال ماديا (صوتيا)، وهي دلاليا تميل إلى الإبقاء على نفسها على أساس مفاهيم الإنسيابية والحركية، وهذه المنظومة تناظر المنظومة الثقافية، وتنظيمها يجد صداه في تنظيم الأفعال الاجتماعية، فالفرد يرى سمو سلطته الإبداعية وبؤسه الاجتماعي المتزامن مع طريقة المنظم نفسها وقارئ الكلمة الأدبية حسنا، إن الهجوم على التكنيك بوصفه سلطة، والتفتت بوصفه نتيجة، والمونتاج بوصفه مخرجا تشكل حلقة تقوم على دافع نقدي مسبق: تفجير العقل تمحيص الفكر والمعرفة، محاولة بلوغ جذر الكلية في محاولة لتحطيم المظاهر والمتواضعات. فهل يتحقق هذا الهدف ؟ على أي حال، فإن الهجوم على التكنيك يمثل ذروة النسق والقدرة على تصفية فعالية التكنيك بفعالية جديدة: إن ما يبدأ في اكتساب الأهمية هو ثراء ضروب المونتاج (وضروب النماذج) وليس «فن» استخلاص نتائج عظيمة من قواعد ثابتة. ولا يدهشنا، إذن، أن تدخل «الأنواع الأدبية» في مجال تصفية تسبب الدوار، ولا ألا تكون الحجلة رواية،[15] ولا يدهشنا كذلك أن اللغات والتنظيمات المختلفة يتجاوز بعضها بعضا وتتحول وتتكامل في وحدات جديدة. بهذه الطريقة، في (الحجلة) يصطبغ الفكر والتأمل بصبغة درامية روائيا، ويتخلل الشعر، ويكون، ويحدد ما هو روائي في رواية (الفردوس) وترشد الموسيقى تكوين وإيقاع رواية سيبيريا بلوز Siberia Blues لنستور سانشيث Nestor Sanchez، أو ثلاثة نمور حزينة، وتصوغ النظريات اللغوية رواية من أين هم المغنون ؟ De donde son los cantantes لساردوي، وأخيرا فإن لغة السينما هي نموذج لكل أنواع النصوص مما ليس غريبا بأي حال. فالمونتاج في السينما مقولة ضرورية بنيوية، ولا تفهم السينما دون مونتاج.

ربما كان التحرر من قهر الأنواع الأدبية حتمية لم يقررها أحد. لكن هذا التحرز، مهما كان الأمر، يعني إمكانية استعادة حرية بدونها تكون

الكتابة، من ناحية أخرى، تكرارا. استعادتها أم الإحساس بها للمرة الأولى ؟ لنضع في اعتبارنا أن ذلك التكرار، بالنسبة لنا، كان بفعل إضافة لاحقة أي ذات إيماءات غريبة علينا، وكان يمثل مشكلة تبعيتنا القديمة، وإذا شئت تخلفنا العقلي والاقتصادي. لكن ثمة ماهو أكثر من ذلك. فإن تصفية قهر الأنواع الأدبية هو أيضا طريق للتحرك في الفراغ الذي تعد به ممارسة الحرية (فراغ يوقع الاضطراب، ويعذب أويُربك القراء الذين إذا رفضوا فهم يرفضون فقدان المعايير، وإذا صفقوا فهم يصفقون لافتقاد الحدود، أي انه ارتباك) لكنها لا تعد به مؤلفين كثيرين يسمحون لأنفسهم بهذه الطريقة بإرجاع تنظيم رسائلهم إلى درجة الصفر الأصلية.(16) كذلك يجب أن نرى ماذا تعني «حرية» الكاتب داخل سياق بدون حرية، وما إذا كانت إدعاء مزعجا، أو قدرة على التسامي تنبئ عن نوع من الصحة الأساسية في مجتمعات مكبوتة، ومنتزعة الفضيلة، ومهدومة، ومستلبة لأسباب عديدة.

أما النقطة التي تلتقي عندها الأشكال المتحققة بدءا من تلك الحرية ومن فهم الدلالات فتكمن في القراءة التي يتيحها وقت للتأمل يقتطع منه المسرح بل ويمنعه. لكن المسرح هو الموضع الذي نجد فيه نتائج تحطيم حدود النوع الأدبي أوضح ما تكون، وفيه قد تكون فكرة العرض هي الشيء الوحيد المتبقي من المنظور القديم، وتبقى كذلك شخصيات، أو ممثلون وبعض الدوافع، لكن هذه العناصر هي أشد مقاومة في ما النزال نسميه بالرواية: والطريقة نفسها التي نجد بها جويس في أساس ما هو شائع الآن في الفن القصصي، يجب الإشارة في المسرح إلى أرتو Artaud وإلى المسرح الحي Living Theatre باعتبارهما مؤسسي ذلك الذوبان للعلاقات المسرحية التي بفضلها يبدأ النص، والموضوعة والممثلون، والإضاءة، والملابس، والمتفرجون من العجم في كل لحظة، فكل شيء مباغت، وما يهم هو النقطة المحورية (للمسرحية). انطلاقا من الحركة التدميرية الجارية فعلا يبدأ المرء بوطء أرض تزداد صلابة، وتعمل القدرة على التشكيل، كأن أدوات جديدة، تمثل طريقة جديدة في فهم الواقع، أخذت تتكون لتضفي قسمات جديدة على الأدب. فبالنهاية ثمة موقف بناء في نهاية الدائرة وبفضله عدنا-مرة أخرى-إلى تأكيد ل «تكنيك»، وما ولد باعتباره تحللا للمعالجات يطرح نفسه مرة أخرى على أنه نسق جديد من المعالجات. ونستطيع أن

نلاحظ المسار عند كورتاثار نفسه: (فالحجلة)، كانت المرآة المكسورة، كانت التفتت، و (الدوران حول اليوم في ثمانين عالما) هي، على النقيض، تراكم لنصوص منفصلة، هي تلصيق (كولاج) يصوغ نظريته بوضوح في كتاب (62 نموذجا للتركيب) 62 modelo par a armar فالمونتاج يصوغ القوانين التي ستؤدي به إلى الشكل والتي لم يكن في استطاعته إلا أن يطيعها بالطريقة نفسها التي يلجأ بها مسرح الحدث ,happening وهو المجال الواسع الأولي للمعاني الصرفية، إلى مبادئ معينة (مثل «انعدام الوسائط، والتواصل المباشر مع الأشياء والأشخاص، والمسافة القصيرة بين المتفرج وبين العرض»)[17] لا يستطيع أن يتخلى عنها لأنه بذلك يتحول إلى شيء آخر، وسيفقد وجهه الدال وذا الدلالة.

المد والجزر مع «التكنيك» الاستعادة لقوته، هل هي أمور سلبية بالضرورة؟ ألا يمكن أن تكون لحظة ثانية من استقصاء ؟ لحظة مبررة في إطار العملية رغم أنها أقل بريقا وصخبا من الأولى لأنها لا تكشف عن تجربة عنيفة لفراغ أولي بقدر ما تكشف عن البحث الدؤوب عن معايير راسخة، عن تكريس أدوات تكون صلابتها هي الدليل على مداها النموذجي، وذلك عندما يستنفد التجريب. إن آخر رواية لفوينتس، تغيير الجلد Cambio de piel, توضح هذا التغير، إذ يبدو أن ثمة رغبة في تأسيس-أو تكريس-العودة إلى التكنيك التي تأتى بعد تصفية «التكنيك» حيث ينتظم القصص، بوضوح، انطلاقا من التقاء مجموعة من المعالجات الجديدة-كما في لوحة من التكنيكيات-باستطاعتها أن ترتبط بعضها ببعض وتصوغ تاريخها، وتعرف نفسها، وتتحقق من نفسها في فعاليتها، ولذا تظهر مضبوطة، جيدة الترابط، متماسكة، مدارة «بارتياح ضمن ما قد استقر، وبالنسبة لكونها شكلا، فإنها تخضع للحكاية، وتخدم أكبر قدر من الوضوح السيمانطيقي. لكنها لا تحاول أن تعبر في ذاتها عن موقف معين: مرة أخرى يبدو أن العالم يحكى ويحاكم لكن طريقة الحكي لا تقول كلمة واحدة أكثر مما يقوله مضمون الموضوعة وأفعال الشخصيات.

بالتأكيد، لابد من أن هذه هي المرحلة التي يمر بها الأدب الأمريكي اللاتيني في هذه اللحظة المحددة، مرحلة مليئة بالمكتسبات، وبالناقدات والتحقيقات لكنها مليئة كذلك بالتناقضات وبعدم الرضى مع التسليم بأنه

ليس خافيا على أحد أن انتصار أدب معين هو مجرد تعبير مجازي عن انتصار ثقافة معينة وشعب معين، وأن الثقافة والشعوب في أمريكا اللاتينية-باستثناء ما يتعلق بكوبا في اعتقادي-بعيدة في الوقت الحار عن هذا الانتصار الذي ينتظرها عند أحد منعطفات التاريخ. وإذا كنا عند تأسيس هذا المجاز، الذي حفزنا وأخرجنا من العزلة، قد شهدنا تدخل التساؤل الذاتي بوصفه نواة توليد، نظرا لأن الواقع الاجتماعي والثقافي لم يتغير-وحتى لو تغير-فإن على التساؤل الذاتي أن يظل يلعب دورا في المراحل التي تنتظرنا: إن سيتيح إنتاج أشكال جديدة، انقطاعات ومصالحات جديدة إنه سيتيح إنتاج أشكال جديدة، انقطاعات ومصالحات جديدة وبكل ذلك سيظل أدبنا يقترب من خطوط موجهة لواقعنا الجديد. لن يكف الأدب الأمريكي اللاتيني عن طرح الأسئلة، كما يشير نص أرجيداس الوارد أعلاه بصورة أو بأخرى، هذه الأسئلة-التي يتضح عند أرجيداس بشكل جيد تماما أنها موجهة قبل كل شيء إلى ذاته لكنها عند صياغتها تنتزع من الداخل لتوضع في الكيان الكلي-لتكون شكلا والشكل يجعل من نفسه تفسيراً.

8- الديالوج:

وبصرف النظر عن هذه الآلية المنتجة، أود لفت الانتباه إلى ما أعتقد أنه صياغة صريحة للتساؤل الذاتي. ألا وهو الديالوج، الذي تمثل خصائصه من الفن الروائي الراهن مؤشرا ذا تأثيرات أكثر عمومية.

إن الديالوج، بالطبع، هو بنية شائعة في الفن القصصي لكن ما يدفعني لهذه الملاحظة هو الحقيقة الشائعة جدا، في أنه خارج عن مجال الحدث ويطرح توضيح مشكلات ذات طابع ثقافي. والتخطيط كما يلي: يبدأ اثنان أو أكثر من الشخصيات في الحديث بدءا من أي ظروف تكون في العادة غير متعلقة بالحديث، وعلى الفور تقريبا، وبدلا من فحص علاقاتهم، أو تحقيق الثقة التقليدية فيما بينهم أو تخطيط موقف جديد، فإنهم يحددون حدود ومدى ونتائج مشكلات فلسفية ملتهبة أحيانا. والتعميم الذي يمكن التحقق منه لهذا النوع من الديالوج يمثل عادة البرهان على الانفتاح للنقد وللفكر من جانب الرواية المعاصرة، وبالتالي، فإن الأمثلة كثيرة رغم أنني أعتقد أن الأمثلة الأساسية، والتي سأكتفي بذكرها معطاة في روايات (آدم

بوينوسآيرس)، لليوبولدو ماريشال، والحجلة، والفردوس، و ثلاثة نمور حزينة.

لكن إذا كان هذا «الشكل» دالا فإنه دال قبل كل شيء لأنه يبدو للوهلة الأولى عيبا في الرواية حسب المعايير التي يقول بها «التكنيك» الجيد القائم على أساس التوازن ووضوح الوظائف. ومن زاوية الرؤية هذه فإن آلية من قبيل الآلية التالية تكون غير مفهومة بل غير ذات ميزة، لكن ما يهمني هو تطويرها: ففور أن تبدأ المناقشة لا يمكن وقفها. وتكون الموضوعة-كما قلت-ثقافية، ورغم ذلك، تذكر في لحظات صراعات أو مواقف مرتبطة بعالم الحكاية، وتظهر على أنها مفاتيح للتفاهم (تنشأ رابطة سرية بين الصراعات المقدمة في الحكاية وبين الإشكالية الثقافية المتصاعدة)، لكن سرعان ما تختنق هذه النقاط، وتتم العودة بصورة رتيبة إلى العلاقة شبه السقراطية التي يكون التلميذ النهائي فيها، بالطبع، هو القارئ، يسود دافع للوضوح للإجابة عن أسئلة يصوغها وعي تاريخي يأخذ على عاتقه ما يشغل حقبة معينة. ومن جهة أخرى فان التساؤل الذاتي، كما أفضت في وصفه، يخترق دون شك هذه المناقشة لكنه يتجسد في مشكلات ثقافية، وليس مغلقا في تجربة فردية. كذلك نلاحظ أن الارتباط القائم بين هذا النوع من الديالوج وبين البنية الكلية للروايات المذكورة هو ارتباط ضعيف، بحيث أن من الصعب تأسيس علاقات سببية بينهما، وما يظهر هو بالأحرى مجموعة من الشخصيات تتمتع بالقدرة على الفحص التي تنظم بشكل تسلسلي المجال الروائي بمعنى المشكلات التي تحللها وتفهمها: فالشخصيات المتمتعة بهذه القدرة تظهر احتياج المؤلفين لإظهار كيف يمكنهم مواجهة المشكلات المعقدة للثقافة وطرحها بكل أبعادها رغم ذلك، الشخصيات هي وسائطهم ومن خلال المضمون الذي تناقشه، يحاولون توصيل قدرتهم الخاصة على معالجة هذه القضايا وما يشغلهم فيها، أي الثقافة الأمريكية اللاتينية في مجموعها.

حسنا، لماذا هذا الانشغال العام ؟ ماذا يجرى في الثقافة الأمريكية اللاتينية حتى يجبرنا على تدارس مشكلاتها بشكل صريح ؟ أعتقد أن أمريكا اللاتينية، من ناحية، تعيش منذ بضع سنوات لحظة الوصول إلى العالمية، مما يدفع إلى إعادة طرح (مشكلاتها) على كل المستويات والمجالات، ومن ناحية أخرى لابد من أن نضع في الاعتبار أن العالمية بالنسبة للأمريكيين

اللاتين تندرج على وجه الدقة في الثقافة الأوروبية، وإذا كانت هذه الأرضية موجودة، فإن الحاجة إلى المساواة، إلى الانفصال، إلى التجاوز، إلى فهم أكثر مما تفهمه الثقافة الأوروبية، إلى التمتع بمكان داخل إطار الثقافة الغربية هي الخيوط التي إذا لم تكن تنتج وحدها فإنها تبرر على الأقل هذا الاستخدام للديالوج الذي إذا نظرنا إليه من هذا المنظور فإنه يرسم حدود هذا التحديث الشامل. إن المنبع الكبير للنماذج لم يبلغ بعد درجة أن يكون هو المتحدث، وهو حتى الآن يعبر عن نفسه عن طريق الوسائط اللانهائية لما يجيزه أو يدينه دون أن يظهر نفسه: إن الديالوج هو إحدى صور مطالبة أوروبا، هو رجاؤها أن تكف عن صمتها لكن الكلمة التي ترجو ذلك مازال يغطيها ذلك الزوج من المتحاورين الذين لا يتوقفون. لكن الجمهور الذي يقرأ تلك الحوارات هو جمهور أمريكي لاتيني، وهو الذي يوجه اهتمامه، وهو الذي تعرض عليه الأسئلة التي يمكن أن يكون قد تأملها أو لم بتأملها، من هنا فإن المؤلف، من خلال الديالوج الذي تقوم به شخصياته، وهو الديالوج مع أوروبا في الواقع، يجعل من نفسه مترجما للأمريكيين اللاتين، وينقلهم إلى إيقاع العصر.

هذا يعيدنا إلى وضع أمريكي لاتيني شائع: هو التوجه إلى أوروبا، ثم التمثل البطيء المعذب للزاد الذي يطلب منها، والمرفوض في أحيان كثيرة برغم ذلك، والمفروض ببساطة في أحيان كثيرة أخرى، وليس لخدمة احتياجاتنا نحن. في هذا المخطط، الذي مازال قائما، يصبح التساؤل الذاتي الذي لاحظناه هو الشكل الجديد للتساؤل الذي طرح على الدوام رغم أن نتائج هذا الموقف، لأنها تمر عبر الارتباك ولا تخشى من أخذه على عاتقها، أصبحت أكثر غنى بما لا يقاس وأسهمت بشدة في تغيير أدبنا. مما لا يمنع من أن تكون تعبيرات من قبيل الحنين إلى أوروبا، والرفض المتعض، والرغبة في تجاوز الهامشية، واستعراض المزايا أمام أوروبا، موجودة في كل الروايات المذكورة تقريبا. وإذا كان الديالوج الثقافي يمثل مؤشرا لفهم استمرار هذا الصراع فإن لحنا مميزا Leitmotiv في رواية كابريرا إنفانتي يفتح لنا هذا البعد بدرجة أكبر: هذا اللحن المميز هو موضوعة الترجمة التي تعاود الظهور بلا توقف والتي تختتم بها الرواية. تقول إحدى الشخصيات «المثقفة» عن نوفاس كالبو Novas Calvo إن الترجمة

الجيدة شيء، إنها قيمة، لكن كذلك فإن المترجم خائن Traduttore traditore. المأزق ينشأ بين لغة فلكلورية فقيرة وزاهية الألوان في النهاية إذا وضعت كما هي (ومن هنا تقدير الجهد الباروكي لكاربنتييه الذي يعيد إطلاقها ويضفي عليها الطابع الأسطوري)، وبين لغة منقولة تكون متكلفة وزائفة (ومن هنا عدم فاعلية الأخوة موخيكا لانيث Mujica Lainez وفيكتوريا أوكامبو Victoria Ocampo)، ولغة مطورة-أو مترجمة - تتضمن الإمكانية الوحيدة للعالمية (ومن هنا الاحترام العام لبورخس، السلف العظيم للغة السارية الآن). يشف الديالوج عن هذه الإشكالية وتنحاز الرواية عموما إلى جانب هذا الحل الثالث. من هنا يمكننا أن نتساءل: هل يطرح كل الكتاب الراهنين هذا المأزق على هذا النحو؟ وعند تبني هذا الحل الثالث، هل تحل بذلك مشكلات سمتنا النوعية الثقافية؟ وهل ننجح، بفضل الأشكال العينية التي حققناها انطلاقا من هذا الحل الثالث، في جعل أوروبا تتكلم معنا، في أن تصبح هي المتحدث الذي يجنبنا بوجوده ما نبحث عنه مباشرة أو بصورة غير مباشرة؟ إنها أسئلة تحتاج إلى تحليلات جديدة، وبدايات تدفعنا إلى البحث وإلى محاولة فهم مشكلات أوسع من المشكلات الأدبية. ويكفي، الآن، القول بان الاتجاهات التي بدأت في الأدب الأمريكي اللاتيني تقودنا إلى أعتاب مثل هذه الاستقصاءات، تصل إليها وتقدم نفسها فيها، ومن ثم، فإنها نتيجة أو محصلة لآلية أتاحت لها الوصول إلى حالة الشكل: هي التساؤل الذاتي.

الحواشي

(*1) كاتب أرجنتيني (ولد في ريبا 1928) أهم أعماله: أيام أعياد (بوينس أيرس 1956)، هدراسيو كيروغا، عمل من التجربة والمخاطرة (بوينس أيرس 1959) طرائق ورسالة في الرواية (قرطبة 1962)، عبد في المنزل وقصائد أخرى (بوينس أيرس 1965)، الصدع الأكبر (بوينس أبرس 1967)، الكاتب الأرجنتيني: تبعية أم حرية؟ (بيونس أيرس 1967)، الثمانون وعالمها (تقديم عصر) بيونس أيرس 1968)، نار القضية (بوينس أيرس 1971). عمل أستاذا في جامعات قرطبة (كوردوبا في الأرجنتين) وبوينس أيرس وبيزانسون (المراجع).

(*2) الإبن الطبيعي هو الابن غير الشرعي يولد دون أن يتزوج الأبوان، في مقابل الابن الشرعي (المترجم)

(*3) بارادجماتية. Paradigmataca تعبير عن علاقة غياب نجم بين وحدة حاضرة ووحدات غائبة لكن ثمة علاقة تقابل تجمع بينها-(المترجم).

(*4) أحد أساليب المدرسة الانطباعية وفيه يرسم الفنان الأشكال بنقاط متجاورة-[المترجم]

(*5) القارئ «الأنثى» والقارئ الذكر. تفرقة وضعها كورتاثار بين القارئ السلبي في الحالة الأولى، والقارئ الإيجابي «الذكر»، الذي يطالب به والذي يشارك في عملية الإبداع - م.

الهوامش

(1) Andre Coyne Cesar Vallejo y su dova poetica, en Letas peruanas, Lima 1957.

(2) أشير هنا إلى مونسالفات Mansalvat, شخصية رواية ناتشاريجوليس Nacha Regules، المصوغ بطريقة تولستوي وفق نسق المتصرف ابن الزنا.

(3) Cf. Noe jitrik, Horacio Quiroga, una obra de experiencia y riesgo, Monte-Video, Arca, 2n ed.

(4) كارلوس فوينتس في Mundo Nuevo رقم 1، باريس 1966 «ما حدث هو أنه عند فرض العالم الرأسمالي الأمريكي الشمالي على الهياكل الإقطاعية وشبه الإقطاعية لأمريكا اللاتينية، فقد الكاتب مكانه في النخبة، وأصبح غائصاً في البورجوازية الصغيرة... تحول إلى كاتب حقيقي».

(5) انظر مقالي Estructira u significacion en 'Ficiones', de jorge Luis Borges, en EI fneae de la especie, Sigio XXI Argentiua Editores Bueuos Aires,1971.

(6) في كتابي المعالجة والرسالة في الرواية-Procedimieutos y mensaje en la novela cor doba, Universidad Nacional,1962، أحاول إظهار وجود، ومنشأ، وسلوك «لعناصر» لكنني أهتم أساسا بمعالجة القصص التي أفحص بتفصيل احتمالاتها الخمسة.

(7) راجع Cf. Chaue, mim Paris, 1968, Noam Chomsky Linguistique et étude de la pensée حيث يقول: «لكي نستخدم مصطلحات فيلهلم فون هومبولت عند بداية القرن التاسع عشر، يجب على قواعد النحو أن تمارس استخداما غير محدود لوسائل محدودة. ويقول جان-بيير فاي Jean-Pierre Faye, مشيرا إلى تشومسكي: «وما يجعلنا ندخل في إنتاج اللغة لذاتها نفسه: هو القدرة على إنتاج عدد غير محدود من التتابعات باستخدام محدود من العناصر، على إنتاج (مفاهيم غير مفهومة مطلقا)».-بالفرنسية في الأصل - م.

(8) راجع خوليو كورتاثار: Cf. Julio Contazar, La vuelta al dia en ocheuta mundos Mexico, Sigb XXI,1967
«لماذا لا يجب أن نقبل أن نتحدث شخصيات الفردوس دائما بدءا من الصورة، مع التسليم بأن ليثاما يسقطها بدءا من نسق شعري، أوضحه من نصوص عديدة...».

(9) Cf. Propp, Les transformations des contes fantastiques, en Théorie de la Littérature, Paris, Seuil 1966.

(10) ثمة سلف لهذه الرواية في أمارو Amaru العدد 6، ليما 1968.

(11) وهو عبارة عن حالات متنوعة حول «المصداقية». Cf. comminicatons, num 11, Paris, 1868

(12) Antonio di Benedetto EI abandono y la pasividad, en Dedinacion y angel, Mendoza, Biblioteca Publica San Martin,1958.

(13) N. Chomsky, Contributions de la linguistigue à l'étude de la pensée en Change, num 1, Seuil, Paris,1968.

(14) Cf. Jean-Pierre Faye, Montage production, et Change, num 1, Paris, 1968.

(15) Cf. David Lagmanovich, Rayuela, una novela que no es novela pero no importa, en la Gaceta, Tucumam, 29 de marzo de 1964.

(16) يمكننا أن نطلق على هذه اللحظة أسم «الحرفية» أو الميل لإنتاج شكل بدءا من مادة لفظية معينة.

(17) Cf. Roberto Jacoby, Conha el happening, en Oscar Masotta y ohos Happenings, Buenos Aires, Jorge Alvarez 1967.

2 الأدب المضاد

فرناندو أليجريّا(*1)
Fernando Alegria

1 - الفن القصصي المضاد.

أ) ضد الأكذوبة

الأدب المضاد الذي أشير إليه هو تمرد ضد أكذوبة مقبولة اجتماعيا وموقرة بدلا من توفير الواقع. هذا الأدب الجديد يبدأ بهدم الأشكال، ومحو الحدود بين الأنواع الأدبية، ومنح اللغة قيمتها الحقيقية، والاستجابة بإخلاص لشحنة العبث التي تمثل تراثنا. وأمور الهرطقة مثلها مثل الأمور الوقحة، والمهنية، وحتى الفاحشة هي وسائل توضح للإنسان المرآة التي تنعكس عليها صورته. وهي أفعال مواساة وتضامن في العذاب أكثر من كونها أشكال احتجاج. إن الأدب المضاد في القرن العشرين، إذن، هو دفاع ضد تزييف الفن ومحاولة لجعل الفن سببا للعيش، والبقاء، وحل عبث الوضع الإنساني بقبوله حتى الثمالة.

من هذا الطرح تستنبط حقيقتان: أولا، أن الأدب المضاد يرسم صورة للعالم المعاصر باعتباره فوضى

Caos وللإنسان باعتباره ضحية للعقل، وثانيا، أن ثمار هذه الصورة تشكل عملا من أعمال العنف الخارجي والداخلي. وقد حدث بلا شك، تطور تاريخي في هذا الفن الذي سينتهي به الأمر، في نهاية المطاف، إلى أن يصبح ثوريا.

«كيف يمكن للمرء أن يأمل في زرع النظام ضمن الفوضى التي تشكل ذلك التنوع اللانهائي والعديم الشكل الذي هو الإنسان؟

هذا السؤال طرحه تريستان تسارا Tzara في البيان الضادي لعام 1918, فيما يفصح عن عقيدة: هي أن الفوضى Caos هي مبررا لوجود. على هذا النحو يكتسب الجزء الأول من الانقسام المضاد للأدب حركته المتسارعة داخل مدار مغلق. فالاحتجاج الضادي ليس ثوريا، على الأقل، ليس ثوريا بالمعنى السياسي مثلما سيكون عليه البيان السريالي الثاني لأندريه بريتون(2*). فتسارا يقبل الفوضى باعتبارها واقعا يعمل العمل الفني داخله دون اعتبار لتأثيراته الاجتماعية. بينما يمنح السورياليون الأدب المضاد قاعدة نظرية ومنهجا تحليليا. لا يهدم فن كشرط لاستبداله بآخر. فبريتون يفتح بوابة في سد المفهوم العقلي للإبداع الفني ومن تلك البوابة يخرج، بقوة إعصار بحري بالغ العمق، محتوى ذاكرة جماعية ووعي باطن خلاق. ومن المهم التأكيد على هذه الوظيفة للبيانات السريالية، فليست هذه البيانات قوة تحرير، بل إنها تفك قيود الكرة البشرية وتخلصها من أكياس الرمل، تضفي الاستقلال على المتحدثين، وتمنح اللغة فعلا وحيدا متصلا تتحرر فيه قوى الليل وتهاجم المؤسسات، وتزرع السحر المضاد، أي الممارسة الوظيفية للواقع في الأحلام.

إذ اعتبرناها على هذا النحو فإن البيانات السوريالية تساعد على توضيح التطور التالي للأدب المضاد. ويمكن القول بأن بريتون إذا كان قد قام بقفزة إلى أعماق الإنسان فإن الأدب المضاد قد قام بقفزة أخرى إلى سطح الواقع، فقد جرد السوريالية من جهازها الطقسي ومن جوانب إصرارها المذهبية الجامدة، وحررها بدورها وضبط نغمتها باختلاط براق وعنيف في آن واحد.

مم يتكون ما هو مضاد من مسرح بريخت Brecht ومن الفن القصصي لجينيه Genet ومن شعر بريفير Prevret ؟ هل هو تمرد ضد طريقة في

التعبير أم ضد موقف وطريقة في العمل ؟ إن هذا الشيء المضاد هو ثورة ضد نمط من المجتمع يتحدث بالأكاذيب، ويتظاهر بالأخلاقية، ويغتال حتى يبقى. على المستوى الأدبي تعيد هذه الثورة خلق أشكال التعبير، بالطبع، لكن هذا ليس هو الأمر الذي يحمل المغزى حقا (كما أن الأمر الهام في ثورة من الثورات ليس هو نسف قصر الحكومة، والبرلمان، ومحاكم العدالة). والفنان الثوري يأخذ في تمزيق ثياب فن المؤسسات ليس لأن عليه أن يتبع برنامجا، بل لضرورة شخصية. وخلال هذه العملية يرى نفسه ويحاكم نفسه. فهي ثورته.

والنقد الذي يراعى الحقيقة الجمالية يثبت محاور معينة ويحكم بها: يفحص مفهوما جديدا للزمن ويطبقه عقليا على تطور الحكاية الروائية، مثلما يطبقه على الحدث happening المسرحي، يبحث عن تلميحات رمزية، يعود للإيمان بالتهكم الرومانسي ويضع أسسا لإعادة تفسير الملحمة والقصيدة الغنائية القصصية Romanzo، والرواية الكوميدية كذلك يخلق تصميمات عابثة للزمان والمكان ليوضح كيف تضم الحكاية الإنسان وتحرك العالم المحيط به. كل هذا يخلق بنية فوقية نقدية تبدو لنا، في أفضل الأحوال، لدى النقاد الموهوبين، وكأنها مركبة mobile تطفو فوق أدب يجد بهجته في تأمل ذاته.

هذا النقد يفتقر إلى الدلالة المباشرة في أداء الأدب المضاد في منتصف القرن الحالي. فالفن القصصي Burroughs مثلا، وكذلك مسرح ارابال Arrabal أو شعر جينزبرج Ginsberg تفرض فعلا عشوائيا[*3] (وليس مجرد تعداد عشوائي ذا مفهوم قائم بذاته sui generis لبنيته. ويمكن تأكيد الأمر نفسه بالنسبة لمسرح خورخي دياث أو بالنسبة لسينما أليخاندرو خودوروفسكي Jodorowski.

ب) الرواية الأمريكية اللاتينية.

إن الأدب المضاد الأمريكي اللاتيني ينتج نوعا من النقد الذاتي الذي يمكن اعتباره على هامش الظاهرة التي أشير إليها: وأنا هنا أشير إلى العمل الأدبي الذي يحمل في داخله نفيه الذاتي، قنبلته الزمنية المحشوة جيدا. هذه هي حالة الحجلة، الرواية المضادة لخوليو كورتاثار. والمهم هنا

هو أننا نجد، بالإضافة إلى الظاهرة الأدبية المضادة، التأمل النظري الذي يحددها ويبررها. ولنأخذ مثلا حالة الحجلة. ضد ماذا يتمرد كورتاثار ؟ ماذا يطرح كمثل أعلى للرواية ؟ إنه يتمرد أساسا ضد أمرين: أولا، ضد شكل من القصص يمثل مفهوما زائفا للواقع (شكل يسميه كورتاثار «اللغة الصينية») وثانيا، ضد لغة مضغت واجترت حتى الإكلال انتهت بأن نزعت منها حيثية التعبير الأدبي. إن كورتاثار يطرح رواية مفتوحة مكونة من شذرات تعطي، في تزامنها، صورة أصيلة عن الواقع.[1] إن تهكمية هذا الطرح، وما يحول (الحجلة) إلى نفي لتأكيدها، أي إلى رواية مضادة، تكمن في حقيقة أن صاحب هذا الطرح ليس هو كورتاثار بل شخصية أخرى، هي موريللي، يجري إخضاعها لفحص نقدي لا يرحم. إن النقد الذاتي، في الحقيقة، هو عكس الرواية التي طرح كورتاثار على نفسه أن يكتبها حقا: (حكاية المجوسية La Maga) و (هوراثيو Horacio) يمضي كورتاثار، مثل شرير غريب الأطوار، تاركا المفاتيح في كل مكان: جيد، وجومبروفتس Gombrowicz وبورخس Dorges، فوق سطح الأرض، وجوير، وكافكا، وباوند، في أماكن أقل توقعاً. وساباتو Sabato على الرغم منه.

في (الحجلة) تجري السخرية من قصص العادات الأسباني، وكذلك من الفن القصصي الإقليمي أو الكريولي الأمريكي اللاتيني. ويمكن كذلك أن نضيف الرواية «الشعرية» التي تمثل، على نحو ما، ذروة بلاغة وصفية وإيهامية. ومن المناسب، من ناحية أخرى، تأمل الهوة التي تفصل الحجلة، الرواية المضادة، عما يسمى بالواقعية السحرية لدى كاربنتييه Carpentier، وعن السوريالية ذات النزعة الأهلية عند أستورياس Asturias. وأقول، من المناسب، لأن ذلك سيساعد على التمييز بين جذور الأدب المضاد الأمريكي اللاتيني. لأول وهلة يمكن الاعتقاد بان ثمة في أعمال أستورياس وكاربنتييه نماذج معينة للرواية المضادة، فليس أي منهما روائيا، بالمعنى التقليدي للكلمة.

فأليخو كاربنتييه، الذي بدأ عمله القصصي كإثنولوجي وعالم فولكلور (إيكويه-بامبا-أو !، 1933)، اكتشف في وقت لاحق عرقا من عروق الذهب يناسب رؤيته الهاذية للواقع: هو المغامرة التاريخية على هامش كل ترتيب زمني والملفوفة في لغة باروكية. وقد حقق «التسامي» و «العالمية» اللذان كانا يروقان لروائيي منتصف القرن، على أساس كتابات رمزية، وخصوصا

في الخطوات الضائعة (1953)، و ترن الأنوار (1962). وبقدر ما كان كاربنتييه يتحلل من الواقع المباشر، ويجري تجارب على مفهوم الزمن ويتجاسر على المونولوج بشكل غنائي، كان يبدو متطابقا مع بعض ابتكارات الأدب المضاد. ومع الأسباني رامون سندر Sender على سبيل المثال (الكرة، الملك والملكة) إلا أن كاربنتييه لا ينسف صرح بنيته الباروكية، بل على العكس يبدو أنه يضفي عليه طابع الأسلوب بشكل متزايد، وفي قصص مثل المطاردة و رحلة إلى البذرة ينمو انشغاله بخلق تصميمات لترتيب غير مباشر لكنه وظيفي.

وبالمقابل يستخدم ميجيل آنخل أستورياس حركة عشوائية في رواياته ذات النزعة الهندية في الوقت الذي يحتقر فيه الآليات «الجاهزة» للرواية الإقليمية، لكن هذا لا يمثل هجوما متعمدا على تقاليد أدبية: فاندفاعه أستورياس شعرية تتبع نظاما يفرضه قبوله الطقسي لميثولوجيا المايا. وليس في رواياته شيء يتفكك بعد أن يشيد، لاشيء يفقد معناه في إطار مفهوم ذي نزعة بدائية للعالم، ولا شيء يربك، فجأة، قصده الاجتماعي.

من الضروري، إذن، أن نبحث لكورتاثار عن رفاق آخرين: عن روائيين يكونون قد بحثوا عن فتحة في الحكاية ينساب منها الزمن بحرية، (أي من خلال مسام واقع عديم الشكل) وهو يراكم فوضاه. في ذهني روائي من تشيلي لا يعرفه إلا القليلون، والقليلون جدا: هو خوان إيمار (كان يدعى بيلو يانيث Yanes لكنه فضل تسمية نفسه J'en ai marre (لقد مللت)[(*4)] وكتبه، (عام) (1934)، و أمر (1935)، وميلتين 1935 (Miltin)، هي سخرية فاضحة من الرواية الواقعية ورواية العادات: فالمادة الروائية سوريالية، وبطولية، وكوميدية، واللغة تمثل الآلية الروتينية للبرجوازي الصغير التشيلي ونوباته الداعرة المفاجئة، كما تقوم على الاستخدام الاستراتيجي للنغمة المميزة Leitmotiv إنه يرضع لغته لكي ينسفها على الفور كيفما اتفق. تبوئ الحكاية، لكن ليس في إطار القصة مطلقا، على العكس، فإن ايمار يقص كما لا يمكن أن تقص رواية فالدعاية عنده مهينة، وغريبة، وليست رمزية بأي حال. ورغم ذلك، فإن إيمار، بكل حيويته، وتعقيده، وقسوته، وإندفاعه، مازال بدائيا في الحقيقة. إنه روائي مضاد ذو لغة محدودة جدا. أود القول إنه مبارز ممتاز بدون سيف. كان يبارز بالمقبض وبه قطعة حديد مثلومة، بجعبة طيبة من الكلمات كان يمكن أن يكون وريثا لستيرن. لإضافة إلى

ذلك، بلغ من توفيقه أن حلل الأساس الجمالي لفوضاه(*5) وتوجيه طعنة نجلاء ضد أعظم ناقد تشيلي في زمنه: وهو ألوني Alone طاشت الطعنة، لكنني أشير إلى النية وليس إلى الفعل الدامي الذي لم يتحقق. إن خوان إيمار، بغريزة التدمير الذاتي لديه وبتعاطفه الأكل للحوم البشر تجاه شخصياته، ناهيك عن معالجته التكعيبية للعادات الوطنية لمواطنيه، وكذلك عن إدراكه للعالم باعتباره تفاحة، أربعة أرباع من مربع كوني (وهي صورة فسرتها بوضوح الرسوم التي رسمتها زوجته)، قد سبق على نحو جميل «الفصول التي يمكن الاستغناء عنها» في رواية الحجلة. لكنه لم يكن الوحيد في ذلك.

فربما كان ليوبولدو ماريشال L. Marechal (قد فهم حيلة خوان إيمار، وحينما شعر بنقص فيها، شرع يتأمل نفسه في المرآة الدوارة لفترته كي يحقق ذلك التزامن للمكان، والزمان، والفعل، الذي يميز آدم بونيوسآيرس (1948). إن الرواية الكوميدية، أي الرواية بوصفها قناعا للإنسان الذي فقد نفسه في تناقضاته والذي يسقط باستمرار في الفخاخ التي يولع بها، هي بالنسبة لماريشال شكل مدرك سلفا، بينما كانت بالنسبة لخوان إيمار طريقة للحياة يوما بيوم لم تكف أبدا عن إدهاشه. لا يمكن القول إن ماريشال يفتح الرواية ولا إنه يجعلها تسير القهقرى (كما يحدث في أمس) لكنه، بالمقابل، يحولها إلى صور متحركة من مقطوعة تهكمية ومن ملحمة رومانسية.[2]

ومن ناحية أخرى، تمثل روايات خوان كارلوس أونيتي Onetti حالة مدهشة للرواية المضادة لأنها تنفتح باتجاه العمق، وليس باتجاه الامتداد، والحالة الأخيرة هي حالة الحجلة. والحدث عند أونيتي يجري في مكان وسط بين الواقع المباشر وبين واقع سوريالي شعوري وذهني. إنه يفضل الدهليز الخفي الذي تتعرف فيه الشخصيات بعضها على بعض تخمينا، رغم أن الأماكن التي يتظاهر فيها الناس بأنهم متفاهمون تشكل جزءا من العالم الذي يخلقه. إذا من الممكن أن نتخيل ضربا من الرواية يتقابل فيه أبطالها دون أن ينظر بعضهم إلى بعض ويراقب بعضهم بعضا خلسة، ودون أن يتلامسوا، وبالطبع دون أن يعترف بعضهم لبعض أو يقدموا أنفسهم، ضربا من الرواية لا يفعلون فيه شيئا لكنهم، رغم ذلك، يثيرون كارثة مفزعة ويغوصون في

ضياع لانهائي لا يمكن النكوص عنه، فإن ذلك سيكون هو الرواية المضادة عند أونيتي. وهو يتميز عن ماريشال، وإيمار، وكورتاثار بأنه لا يلعب. يعرف قواعد اللعب، لكنه يفضل أن يظل في أحبولتها، يمضي متعثرا وباحثا فيها عن الملاذ القاتل الذي تخفيه، عن سبب زيفها وسطوتها الشيطانية.

والفردوس (1966) لخوسيه ليثاما ليما J. Lezama Lema (تعطى هي الأخرى الانطباع بأنها منفتحة باتجاه العمق. لكنني أعتقد أن ذلك ليس سوى انطباع. فالرواية تفقد قاعها في يدي ليثاماليما. إنها ببساطة تسقط بفعل ثقلها.

لا أرى في الفردوس آلية أدبية، ولا تنسيقا روائيا، ولا تنسيقا لغويا، بل أرى، بالمقابل، إنفجارا بطيئاً بكثير من الغبار والأشياء والكائنات معلقة في الهواء، شيئا من قبيل خيمة سيرك هائلة تبدأ في التهاوي، فتنقطع أسلاك، وحبال، وقضبان وسلالم، وتسقط مقاعد، وحواة، وحيوانات، ولاعبو السير على الحبال، وأميرات يمتطين الخيول، ومهرجون عريقو النسب، وموسيقيون أليفون، وطباخون وأصحاب عبيد، تشكيلة تمثل قرنا كاملا، وبعد السقوط بالغ البطيء، يتحرك تحت الخيمة التي لا شكل لها حيوان جماعي، لا يحمل اسما، ومستعد للتمتع بشهية في القاع المظلم لموت نشارة الخشب تلك.

إن الفردوس هي رواية مفتوحة بالمعنى الذي تكون به الكرة مفتوحة، أعني، مفتوحة إلى الخارج، تطفو في الكون الذي تخلق الكلمات حين ترن، وتمط نفسها وتبقى في الإنسان متحولة إلى أشياء وعلامات من زمن جميل وبلا جدوى. زمن جنسي وبطن يفكر، عين متمهلة تستعرض الماضي، وتفحص أعباء الإنسان لكي تتأبد في أوراق وفي أحجار، فم يقضم دون توقف جلد الرب وبمضغ ويعيد مضغ مفارش العائلة والخواتم التي تأخذ في الاختفاء، وصداقات الرقص والشعر، إذا حكى هذا كله، فإنه يكون رواية مضادة، أما إذا أنشد فإنه يكون أوبرا.

من ثم يمكن أن نستنتج أن الرواية المضادة الأمريكية اللاتينية[3] هي محاولة لتفكيك الرواية لجعلها تتلاءم مع فوضى الواقع. وهي كذلك رؤية ذاتية نقدية للمحاولة وتأكيد بطولي، أي كوميدي لعبث هذه المحاولة ولعبث كل جهد ميتافيزيقي يشرع فيه الإنسان.

2- المسرح المضاد

حين تتحول هذه الفوضى Caos واضطرابها المحيط إلى فعل خالص بلا تأملات ولا تبريرات، بلا تحفظات ولا تنازلات من أي نوع، فإننا لا نعود نتحدث عن رواية مضادة بل، كما يقول النقاد، عن مسرح العبث، عن المسرح المضاد، عن مسرح الحدث happening، عن الإحصاء وعن الحب الشامل. ومنذ بعض الوقت قلت أثناء حديثي عن كاتب درامي تشيلي شاب ما يلي:

«في هذا العالم المعقد من التناقضات والمتمردات، والأشجان والانتصارات والإخفاقات، والذي يتحرك فيه كتابنا الشبان، تطرح أسئلة أكثر مما تعطي الأجوبة وتوجه الضربات كما يتم تلقيها، وتجرى مهاجمة الزيف والمتواضعات البرجوازية بالسلاح الذي تستحقه. بالعبث واللاعقلانية. تتم الإجابة عن اللوائح المدنية بصورة الخراب، وسوء الاستخدام، والتدمير القاسي للبراءة التي هي السمات المميزة لثقافتنا الزائفة المعاصرة. ثمة رقصة موت هائلة تدور في مشاهد العالم الحديث وهذه الرقصة لا تنتظر يوم الدنيونة لتخلط بين الأموات والأحياء. بل تخرج من خشبة المسرح، وتتخطى الكواليس، لتغزو المقاعد وتخرج إلى الميادين لتستعرض ما يخجل الإنسان، ولتسخر من كبريائه الزائفة، ولتكشف عن الاجتماعات السرية التي تحاك فيها أردية الخطيئة، والخيانة، والكراهية. ويذهب الجمهور ليصفق لكوابيسه، ليطلب الإعادة من الفنان الذي يشتمه. ليس الأمر تطهيرا أرسطياً، بل مضاعفة العذاب بالإقرار بالعار، بفعل الموت الذي يجري التظاهر به».

ويبدو لي أن من الممكن تطبيق هذا الكلام على الهجوم المباشر الذي يشنه اليوم ضد الإنسان المشلول مؤلفون من أمثال فيرخيليو بينييرا Pinera في كوبا، وابلاردو كاستيو Castillo، وأوسفالدو درا جون O. Dragun، وداكيرو ساينث Saenz في الأرجنتين، ومنين دسليال M. Desleal في السلفادور، وأليخاندرو خودوروفسكي A. Jodorwski في المكسيك وخورخي دياث Diaz وخايمي سيلفا Silva في تشيلي.

هذا المسرح المضاد هو أطول زهور الدادية عمراً. ويتطابق مع الرواية المضادة في محاولته نفي الأشكال وجعل القارئ أو المشاهد ملتزما بطريقة مباشرة. ويتطابق مع الشعر المضاد في براعته في إبراز العنف.

إننا أمام فن ظلت تحكمه دائما قواعد وصيغ، مقبولة مباشرة أو بصورة ضمنية. واليوم انمحت الحدود بين الممثل والمشاهد وأصبح المسرح دائريا، وفاض عن مجراه، وعلق شاشات سينما، وجعل أناسه يجرون عبر الصالة، والبلكون، والبهو، وحتى الجدار المقابل، صفيت الوحدات المسرحية والفكرة الغربية عن «وهم الواقع» أغفلت الحكاية، وانحلت العقدة، وامتدت النهاية حتى اللانهاية، وأخذ المخرجون والملقنون يخاطبون أقاربهم الذين ظلوا خارج «الكمبوشة»[*6] إن الرقص، والموسيقى، والموت الطبيعي، والجريمة، والذروة الجنسية، والصواريخ، هي عناصر دالة لفعل يمكن أن يؤدي إلى تدمير أو إعادة خلق الحكاية.

المسرح المضاد فعل فردي. ولا يصبح جماعيا إلا إذا أصابت المتفرج العدوى، وانتشى وحلق على المستوى ذاته مع الحمقى الذين يشكلون الفرقة. المسرح المضاد، إذن، هو ألم الاحتضار، أي، خلفية لا يحدها زمان إنه يسهم، سواء أكان ذلك قليلا أم كثيرا، في تصفية آخر آثار آخر فن كان يتظاهر بأنه نسخة من الحياة. والأوبرا هي المسرح المضاد المنشد. لقد أنهى المسرح المضاد التراجيديا، والدراما، والكوميديا، واستبدلها بأبعاد كلاسيكية: العبث، والبرجوازية، والعنف والمسرح المضاد، مثله كمثل الرواية المضادة والشعر المضاد، كوميدي، يتحكم في المشاعر عن طريق العقاقير والأعشاب المخدرة،ويستخدم الكواليس كي يقفز الأبطال إلى الموت من النافذة. وبعبارة أخرى فإنه لا يتحكم في المشاعر، بل يحولها إلى أفعال وهو يحث المرء على أن يقفز من النافذة أو، إذا أراد، أن يضحك. ليس له أسس ولا يحتاج إلى قاعات خاصة. إن المسرح المضاد هو مسرح العالم الكبير. إنه يثير الثورات. 3- الشعر المضاد

أ) السابقون

بالنسبة للشعراء المضادين الأوائل، في أمريكا اللاتينية: بابلو دي روخا Rokha وثيسار فاييخو vallego على سبيل المثال، لا تشكل الثورة اللغوية ظاهرة شكلية، فليس الأمر أمر إعادة تعديل اللغة لتناسب مفهوما جديدا للشعر (هو الإبداعية). بل يتعلق الأمر بالقضاء على الشعر الذي يحتضر مختنقا بالكلمات وإعادة الحق إلى الشاعر في التعبير عن نفسه باعتباره

إنسانا، وليس باعتباره عضوا ولا باعتباره قاموسا ولا باعتباره ناطورا للهواء، إعادة الحق إليه في الحوار، الحق في اقتحام المجتمع واقتحام نفسه.

ورامون لوبث فيلاردي R. L. Velarde هو الذي يبدأ في منح الشعر الأمريكي اللاتيني الحق في الحوار: ولا يفعل هذا لوجونس Lugones ولا هيريرا إي رايسيج Reissing ولا خوسيه. سيلفا Silva، لأن هؤلاء كانوا يهبطون إلى فناء الدار، أو يتفقدون الذرة أو يظهرون في الفراش بوجدان معين لاتيني، كلاسيكي، أرستقراطي بصورة شعبية. ويتجاهل لوبث فيلاردي النزاع الذي طرحه جونثالث Gonzalez مارتينث Martinez في سوناتاه الشهيرة. فليس ما يريد الحديث عنه هو البجع والبوم. بل ابنة عمه أجيدا Agueda. والمساهمة الأولى للوبث فيلاردي في رصيد الشعراء المضادين هي أنه يحكي ولا يغني، وكذلك لا يصف. إنه يشرح بأسباب غير عقلية، ينتج بها لحنا مضادا. شعره يرن رنين النثر. والتاثير خادع. لوبث فيلاردي يشيد حواره بفن والناتج يكاد يكون مشغولات فنية. ليس هذا صحيحا على الإطلاق.

والمساهمة الثانية للوبث فيلاردي في رصيد الشعراء المضادين هي المرح. وليس مرحه سخرية، بل تهكما رقيقا، إذا كان يمكن للتهكم أن يكون رقيقا. (انظر الوطن الناعم) ليس الوطن وحده هو الذي يضفي عليه لبث فيلاردي نعومة: إذ يضفي كذلك على ربة الشعر نعومة، يجردها من قبعات القش، ويحل شعرها، وينزع عنها زينتها وشرائطها (أما الأحجار الكريمة فكان قد جردها منها شعراء آخرون من مذهب ما بعد الحداثة)، ويفك جوربها وحذاءها. إنه المشعث الرقيق لمانيكان أواخر القرن. يتقدم لوبث فيلاردي وعلى شفتيه ابتسامة، من بعيد، دون أن يلتزم بشيء. ولهجته العامية، وخفته ورشاقته الريفية أقدر من السوناتا المناهضة للبجع في القضاء على النزعات الأورفيوسية للشعر الأمريكي اللاتيني.

أما فيثنتي هويدوبرو فيؤكد في ألتاثور (1919): «هنا يرقد فيثنتي، الشاعر المضاد والساحر». من كان ألتاثور هذا حتى يعلن ذلك ؟ لقد تشكل هويدوبرو في إطار تقاليد الحداثة، واستخدم في مرحلته الأولى لغة نمنمات واضحة جدا، زخرفية في الأساس، ذات جذر بارناسي ونغمة رومانسية.

لكنه غير لغته فجأة، تدفعه إلى ذلك رؤية متكاملة لثورة الفن الأوروبي. اكتشف قيمة الألوان، والإيقاعات الداخلية، وأسى واقعا يشار إليه دوما، لكن لا يعبر عنه مباشرة أبدا، اكتشف القيمة التكنيكية للصورة والإيجاز الزائف للاستعارة. أي أنه بحث عن عتمة الرمزية ليخمد ضوء داريو الاستوائي، مزق العالم إلى مزق وأعاد ترتيبه بكتابة تكعيبية وكانت النتيجة هي ابتكار بلاغة جديدة، وحذلقة دينامية لم تعد مصنوعة من تلميحات إلى الوسط المحيط، بل من تراكبات، من كولاج Collages للواقع المميز لزمنه. لم يأت هويدوبرو ليقضي على الشعر، بل ليصلحه. لم يكن، في الحقيقة، شاعرا مضادا. لكنه كان مضادا للوصف، مضادا للعاطفية المفرطة، مضادا للنزعة الريفية مضادا للأوزان.

إن هويدوبرو الذي قرأ برجون، وبودلير، وألأرمنية، وفيرلين، ورامبو، وأبو للينير، والذي شهد أيام الهدنة والدادية، وصديق بيكاسو وارب، هو بالتأكيد أبرز-وبالطبع ألمع-طليعيي اللغة القشتالية، ولهذا، فإن تساؤلات التاثور تعد بمثابة فن شعر ars poetica ليس لمذهب الإبداعية فحسب، بل كذلك لمذهب الحدية، ومذهب الصرير estridentismo ومذهب المستقبلية وغيرها من مذاهب عام عشرين (1920) لكن لنواصل ترتيب المشهد.

في الأرجنتين، كان لوجونس قد انتهج تناولا للواقع الذي كان يعتبره كريوليا. إلا أن لغته لم تكن تمثل ذلك الواقع وخرجت صورة الواقع من بين يديه أدبية، مركبة فوق مجموعة التضمينات الكلاسيكية التي يقف عليها. أما ماثيدونيو فرناندث وخورخي لويس بورخس فلا يكفان عن عناء التلميع اللغوي ولا عن استخدام آلية المفاجآت، وهما من ميراث الطليعية التالية على الحداثة. وحالة بورخس أكثر جدية لأنه يشعر بواقع أرجنتيني ليس لديه تعبير عنه: يشير إليه ويحوطه أسلوبيا لكنه لا يبلغ حد الحديث باسمه، ذلك أن لغة هذا الواقع لا تتمشى مع تجربته. لا لوجونس، ولا ماثيدونيو فرناندث، ولا بورخس، إذن، يمكن أن يكونوا أسلافا لشعر مضاد، بل أنصارا لنزعة كريولية ذات رنين حقيقي جميل في مقابل الحداثة. ولابد من قراءة سيزار فرناندث مورينو لكي نشعر بأن الموقف الشعري المضاد ليس مجرد تمرد أدبي ذي طابع طليعي وميل إلى القبح، بل التقاء مع وضع إنساني لا يمكن تجاوزه فردياً.

ب) سلفان

في عام 1916، قال بابلودي روكا في قصيدة بعنوان العبقرية والهيئة:
مازالت أيامي بقايا لأثاثات عتيقة ضخمة.

وأضاف، مستنتجاً:

الرجل والمرأة يفوحان برائحة القبر،[4]

بحديثه على هذا النحو، بصورة مقتضبة ومباشرة، بدأ دي روكا يلطم الشعر بقصد كان، بالطبع، غريبا عن قصد لوبث فيلاردي، وعن قصد هويدوبرو وشعرائه الحديين. كانت التسمية ضرورة فورية بالنسبة له. واسم المضمون المزاجي، الذي هو في حالته مضمون عاطفي مفزع، تحول بالنسبة إلى دي روكا إلى مكان الجريمة الشعرية. دخل دي روكا إلى الواقع التشيلي من أعلى، ومن أسفل، ومن الجوانب، مثل أول هجوم سوريالي بيننا. واستخدم لغة أضفت الواقعية، بغتة، على الموقف المضاد للشعر لدى الطليعيين. وفي وقت لاحق قال دي روكا إنه كان يكتب «مثل محطم، مثل نصف شعره». وفي الحقيقة، أراد أن يقول إنه دمر البلاغة بين ظهرانينا بالسلاح الوحيد الصالح: بلغة إنسانية وكون محطمين، لغة لا تعلم جلبها معه كعلامة منذ مولده.

وأو (U)، الذي نشر عام 1927، هو كتابة المحوري لإثبات ما أقول. هنا يمضي دي روكا مخلفا نقوشا تمثل عنفا مباشرا ضد المجتمع البرجوازي وضد الإنسان المسترخي فيه. يعري الشعر من كل افتعال باستثناء افتعال واحد: هو الطنطنة. ومن اجل بلوغ نقوشه من الضروري أن يقتطع الشروح، والمتعجبات، والتكرارات، والخطابة. وما يتبقى مذهل: إذ بذبح أسطورة الشعر الجميل، وبتحرير اللغة، وبالاعتراف بقوة اللغة الشعبية والقدرة التخمينية، لا التحليلية، للغة التخاطب، وبقبول القيمة الهجينة للمعجم الغيبي، وبفكاهته الحشوية وكذلك بصداه الاجتماعي البدائي، بكل ذلك تظهر إدانة عدوانية للجهاز الثقافي الذي انتهى الأمر بالإنسان فيه إلى إحصاء نفسه. وهاهي بعض النقوش التي أشير إليها:

... انفجرت منه العجلات.

حقا، يا إخوتي، حقا

ساعة الأشياء الكثيفة الشعر

حانت
حانت
ساعة الأشياء الكثيفة الشعر
هكذا يقول المصلوبون.
النساء مشكلات ذات زغب
حيوان الطوب يضع موانع حمل مضيئة.
الحمقى الاصطناعيون
يبللون الجدران الوحيدة لمستشفى المجانين
العنكبوت يطيل شعره ويصبح فيلسوفا.
مغربي الفلسفة
يزرر ثلاثة أزرار.[5]

هذه هي الأزرار، على سبيل المثال. إن دي روكا، مثل سابات إركاستي وأرماندو باسير، كان يشعر بأنه فرد كوني، محرك للجموع، بأنه شاعر-جبل. وعلى هذا المستوى يظل يسهب حتى ينظم نسقه من الصور ويضمه بطريقة مكافحة إلى موقف ماركسي: حينئذ يكف عن أن يكون شاعر مضادا وتصبح مهمته هي إعادة البناء القومي والتحريض الثوري.

إن لغة فاييخو، المحدثة في الرسل السود، تمزق الروابط المنطقية التقليدية، وتتبنى تداعيا حرا للصور وتتقدم بلهجة حديث مرة لتواجه الوجه الزائف للعالم، باصقة عليه، ولاطمة ومشوهة إياه. هذا الوجه، بالطبع، هو انعكاس قناع يضعه فاييخو مع قبعة الشوك. بحيث إن العملية، في أعماقها، هي عملية تدمير ذاتي دون تمرد.

يمضي فاييخو فوق كتف المسيح محصيا صنوف البؤس الإنساني بلغة مقتضبة، واضحة، دامية، كاشفا جروحه وجروح رفيقه، نابحا بصوت خافت، معتمدا على الفوضى التي يحدثها، وليس على التمرد. يلف لهجة المواساة في صيغ عامية تافهة: إنها إحدى وسائله لتفريغ كرة الشعر. والجنس، والموت، والأوامر، والصداقات، ومسقط الرأس، والعائلة، تفقد في شعره مظهر المؤسسات ومعناها، وتتحول إلى أشكال بالغة التجسد لعذابه، ووحدته، وغضبه، إنها علامات في وجهه وفي جسده، إنها جروح وندوب. بلا تزويق. يقول:

لابد أن هذا هو جسدي المتضامن
الذي تسهر عليه الروح الفردية، لابد أن هذه
هي أسرتي التي قتلت فيها قملي الوليد
هذه هي أشيائي، أشيائي المفزعة.
من بين أسناني ذاتها أخرج يتصاعد مني الدخان،
صارخا، مجاهدا،
مسقطا سراويلي..
معدتي خاوية، أحشائي خاوية
البؤس يشدني من بين أسناني ذاتها،
تمسكني عصا من خناق قميصي.
ألن أجد الآن حجراً
أجلس عليه ؟[6]

هذا هو الشعر المضاد لفاييخو: رقاص (بندول) حين يتحرك يمحو نفسه، نفى دائم للحقيقة من اللحظة التي تلطم فيها هذه الحقيقة الإنسان، تضاد بين الوجود واللاوجود. إنه طريقة تدمير الذات الخاصة بفاييخو: نفي الشعر بتأكيده، تأكيد الحياة بنفيها بسخرية مقطرة وقسوة مرة. إن التعبير الضروري لشخص قد اكتشف آليات الفخ وينتظر لحظة إعدامه نافرا من خيانتها وذلك بان يستعجلها.

جـ) الشعر الأمريكي اللاتيني المضاد

في حديثه عن الفخاخ، يدرك نيكانور بارا N. Parra العالم الحديث على أنه بالوعة هائلة تصطاد الجرذان والبشر. وقبل أن يصل إلى هذا النتيجة يقول: من مرفقيه يستخلص الرجل الشمع الضروري
ليصوغ سحنة معبوديه.
ومن... المرأة القش والطين لمعابده. [7]

هذا ألف... وهذه المعابد ترسم على الفور الخط الذي يربط الشعر المضاد لبارا بالشعر المضاد لفاييخو ولدى روكا. ومن أجل الوصول إلى نتيجة أن العالم بالوعة، يجري بارا ترتيبا وتركيبا موجزا للخطايا، والجرائم، والأكاذيب، والنفاق والتزييفات. ويعرض كل شيء ساكنا وعاطفيا مثلما في

كوميديا أخطاء عتيقة، ليبلغ خط الشعر المضاد أقصى توتره. فبارا يحسن حتى الكمال علامات الدمار. وتسمح له موهبته التركيبية بتحديد العذاب الإنساني بالقدر الذي يتناسب مع قصوره وعجزه.

يستخدم بارا لغة يومية مختلطة بصيغ تعليمية وعبارات من لغة الأوغاد الشعبية: إنها حصانة للمعركة، وهي اللغة نفسها التي يستخدمها الإنسان المجهول حين يخفي يأسه عندما يتحدث. وتعبيره ساخر، مليء بالحنق الذي لا ينفجر في لطمات، بل في إيماءات، وفي صرخات، وفي حركات، ويبقى معلقا في الهواء، مهددا لكنه غير مجد. وأكثر قصائده إدانة أصبحت ساكنة مع الزمن وصارت مثل ملصقات معلقة على بعض جدران دور البلدية، والمصابيح، والمكتبات العامة. وأشير هنا إلى الأفعى، والفخ، وخطايا العالم الحديث، ومناجاة الفرد.

بعدها، كان على بارا أن يحمل الشعر المضاد إلى أقصى مداه، محولا أقواله إلى حكم، إلى عبارات محورية تمثل التجسيد المباشر للعبث الفلسفي وللفوضى الاجتماعية. وصل، إذن، إلى شعر جداري، ليس هو الشعر المقطر الذي كان الشعراء الحديّون يلصقونه بالنساء على جدران المدينة الضخمة بل إنه شعر تحريض يكتب بعنف على الجدار في جو صدام.

أصر على أن بارا يعزل نفسه ويقطع الجسور ويردم الخنادق حوله. إن بارا في شعره مثل حطاب محموم في يده البلطة، يقطع ويدمر حتى آخر بقايا شجرة حياته. ولا يبقى شيء لم يكن وحيدا أبدا مثلما هو الآن بينما يظهر شعراء مضادون في كل مكان ويمدون له أذرعهم. في تقاليد الشعر المضاد لعرض معروضاته تظهر الثقوب في السطح المائل الذي ينفتح ويلقى بالإنسانية على الأرض مثل إصدار جلدي، وتوضع تحته قطعة قماش حتى لا ينفذ الدم. لقد رسم بارا اتجاهات حاسمة.

وإنني لأعتقد أن جونثالو روخاس G. Rojas وارنستو

كاردينال E. cardenal وسيزار فرناندث مورينو, وروكي دالتون Dalton قد صاحبوه، بلا جدال، بالإضافة إلى آخرين.

فقد كان واضحا عام 1948، حين ظهر كتاب بؤس الإنسان، أن جونثالو روخاس لا يريد أن يحارب بمجرد الأسلحة البيضاء للسوريالية التشيلية: ألا وهي التعداد العشوائي، وفعل التفكيك، والعملية التراكمية لاحتضار

تزوقي. إنه، بالمقابل، يهاجم جوانب أساسية معينة للوضع الإنساني بأسلحة مميزة للشعر المضاد: هي الاقتضاب، والعبارة اليومية، والسخرية، وصيغ التحليل المذهبي الجامد. يحكم روخاس قبضته على الموضوع الشعري، ويستغرق في البحث عن البذرة ثم يفتحها، ويعرضها، ويستخلص النتائج. وهو صديق للتعريفات يجد فيها أشد ما في شعره المضاد استفزازية. ولنر قوله:

بين ملاءة وأخرى، أو حتى أسرع من ذلك، في عضة واحدة، جعلونا عرايا وقفزنا إلى الهواء وقد صرنا مسنين بقبح، دون أجنحة، نحمل تجعيدة الأرض.

يوجد المرء هنا ولا يدري أنه لم يعد موجوداً،
مما يبعث على الضحك
أن أكون قد دخلت هذه اللعبة التي تثير الهذيان.
لا أحد يفيدني بشيء.
إنني، إذن، الكلب الذي يحدث المستقبل:
أتنبأ.(8)

إن قصيدة مثل لماذا نكذب على أنفسنا ؟ هي إعلان حاسم يلخص هدف روخاس النهائي. فمثلما يعدد بارّا ويحصى إنجازات الإنسان في خطايا العالم الحديث ويبقى في النهاية وفي رباط عنقه قملة، يرى روخاس البشرية وكأنها سقوط مدو متصل، وثقيل، ودام، وحزين في تابوت الموت، أو كأنها نوع من السينما الصامتة، ذات حركة أسرع تتكرر إلى مالا نهاية. وطابع شعره المضاد هو قول ذلك برنين وعذاب لسيزار، بسخرية متحدية.

أما الشعر المضاد لسيزار فرناندث مورينو فيتعارض مع الخطابة المقدسة والزنديقة التي تمتد من بابلو دي روكا إلى جونثالو روخاس. إن فرناندث مورينو ينطلق، ويتجنب كل ما يمكن أن يعطله: يتجنب التأمل مثلما يتجنب الأحكام. يتحدث بسرعة بالغة في نوع من المونولوج المنفعل لمن يحكي فيلما، ويناقض نفسه وهو يحكيه، ويختلط عليه الأمر، ويعود إلى الوراء، ويتقدم إلى الأمام ويصدر تعليقات عابرة. لكي يصبح شاعرا مضادا، كان على فرناندث مورينو أن يراجع تاريخ حياته وتاريخ بلده. وحين تعلم أن يفقد احترامه للأرجنتين استدار إلى نفسه:

هكذا فإنني أنتمي إلى كل تلك السُبُل
إسباني فرنسي هندي من يدري
محارب فلاح تاجر شاعر ربما
غني فقير من كل الطبقات وليست من أيّها
حسنا فأنا أرجنتيني.[9]

إن فرناندث مورينو يصف المكان قبل أن يلتقط السائح صورته الفوتوغرافية وقبل أن يرسم رجال المساحة العسكرية الخرائط، في نصيبه المنزلي من الفوضى، بعيدا عن الرخام والشوارع المتسعة، عن الملاعب وشواطئ الاستحمام، عن المنتديات والمعسكرات. وشريط سينما أسرع من المعتاد دائما ولا ينتهي أبدا. شعره المضاد سوق لكل شيء وهو كذلك آلة بيانولا وأحد منشدي الحي. يشبه عن قرب روائيين مثل ساباتو وكورتاثار ومثل هذا الأخير، يلعب ليغير رنين اللغة:

معذلة إذا حدثتكم مرتبكاً هكذا
فالثلج يثلج لساني
أظل صالخاً
جزل المالوين ألجتينية
هكذا علموني في المدرسة... [10]

وكما يقتفي ساباتو الآثار دائما، وسمعه مرهف لالتقاط النبض في طول البلاد وعرضها التي لم تنهض بعد من سباتها. فإن فرناندث مورينو يقاتل. والخط السياسي ينساب في شعره المضاد مثل قطار تحت الأرض، في لحظات الأزمة يخرج ويطلق صفارته في المحطات المكشوفة. ولا صيغ ولا حكم. بل مجرد تعجبات، وسؤال جداري أو آخر، وذكريات من الحرب الأهلية الإسبانية، والقيروانية، وخطط ضبابية للخطة الحقيقة. لكن هناك دائما صوت ونبرة على طول القصائد والقصائد المضادة، نبرة ملائمة حاسمة تتذكر مناسبات معينة في الوقت المناسب، كما تتذكر بعض الأسماء وأيدي الشعب أثناء نهوضه-هذا الصوت لا يرن أبدا برنين نشرة، بل على العكس، فكلما كان أكثر جدية وأقل فصاحة، كلما كان أكثر عاطفية، أكثر اقتضابا، وصلابة وحمقا. وفرناندث مورينوواع بالفوضى التي يخلقها وللفعل الذي سيترتب عليها.

إن الشعر المضاد الأرجنتيني، مثل الشعر المضاد في غيرها من بلدان أمريكا اللاتينية، يسرع الخطى خلال الأعوام الأخيرة بحثا عن الطليعة حيث سيشن هجومه الأخير. من شريط أنباء فرناندث مورينو، تتبقى السرعة أحيانا، دون التحكم في شريط الصوت. الشعر يسقط الآن مثل حجر في الماء. العذاب أكثر مباشرة: يأتي من سجن واقعي جدا، وقريب جدا، من عشش الصفيح أومن الجحور، من منفى إجباري، التمرد لا يعلن ولا يحلل بل يحدث. ولغة الوحشة هي نفس لغة الأسرة الواقعة في الديون، لغة المعتقل، لغة المشترك في الإضراب، لغة الجريح في الإسعاف، ليس له أدب يحوله إلى ذاكرة، بل إنه تحقيق صحفي فوري بإشاراته وعلاماته. والغريب أن الصوت يرن مثل كورس من طرف الأرض إلى طرفها المقابل. ضجة الانهيار عامة والغبار الذي يظل معلقا يحجب الشمس. هذه كتابة لا يمكن أن نخطئها.

ويمكن تتبع هذه الحركة من الخارج من خلال مطبوعات أساسية: الجعل (الجعران) الذهبي El escarabajo de aro في الأرجنتين، و البوق المجنح El corno emplumado, في المكسيك، وج. ب. .G. B في ساوساليتو، وكاياك Kayak في سان فرنسيسكو، والطائر الملون La pajara pinta في السلفادور، وسقف الحوت El techo de la ballena في فنزويلا، والنار Fire في لندن.

يعثر بيكتور جارثيا روبلس Robles على الضوء الذي يبحث عنه في شعره المضاد (اسمعوا أيها الفانون، 1965) بينما يقطع بالبلطة الظلال الضخمة المقدسة حوله. يصوغ القالب اليومي الذي يجتمع فيه الجيران ليقتسموا عظام الطالب. لكنه يصوب ضربته بعزيمة حقيقية في قصيدته «لتعرفن ما يجري بدموع حية وبكلمات سيئة». والعنوان هنا تلخيص دقيق للقصيدة. إنها معارضة للدموع والمومس. تعطيني نغمة ما يشعر به الجيل الجديد حين يجري قاذفا الطوب على السفارات والشركات الإمبريالية، منتزعا الأشجار والمقاعد من الميادين، ومفجرا الديناميت، لينتهي في عربة الشرطة تحت مطر غزير. إن النقاش أمام كشك الصحف يثير الدموع. يقول الشاعر الأرجنتيني الشاب:

لكن المذياع لا يقول: تم إقرار الإصلاح الزراعي،

في المذياع لا يقولون أسماء المعتقلين السياسيين،
في المذياع لا يقولون من قتل ساتانوفسكي وإنجالينيا،
في المذياع لا يقولون ولا نفاية،
يذيعون رقصات بوليرو وأسئلة وأجوبة،
والصحف تحكي الشيء نفسه لأي لعنة تفيد الصحف،
تحشدنا إزاء الشرق،
تحشدنا إزاء الغرب،
الصحف تصرف إنتباهنا ببعض الألغام المكورة.[11]

إن جارثيا روبلس يسمى ما يجب أن يسميه: العشش الصفيح، وشركات لوب، وشل، وستاندارد أويل, وحاملات الطائرات، والثورة التحررية ويستخلص نتائجه: وترسم قصيدة الربيع Atenti Primavera بدقة اتجاه هذا الشعر: فجارثيا روبلس لا يقبل من يكون وحيدا، ولا يحبس نفسه ليقصقص حياكة هيكله العظمي، ولا ليعد جاروفا، ولا ليبحث عن الجير. فعلى العكس ينمو شعره المضاد مثل نبتة ضخمة في أحد أصص الحي. وبالتالي يبدو في هذه الحالة أن الشعر المضاد قد عرى الشعر في سبيل اكتشاف طريقة جديدة للتحدث إلى الإنسان عن العدالة والحب، وهي الطريقة التي كان المرتجلون virtuosi قد زوروها، أقنعوها، وأنكروها، دفنوها، إنها ليست طريقة جديدة، إذن، بل هي الطريقة الوحيدة الحقيقية، وقد ولدت من جديد.

هذا يجعلني أفكر في شاعر نيكاراجوا إرنستو كاردينال الذي يعد عمله واحدا من أكثر التعبيرات مباشرة وعداء عنيفا للخطابية فيما أعلم. فكاردينال لم يكتف بتفكيك اللغة المتكلفة للحداثة وما بعد الحداثة في أمريكا الوسطى، بل قضى كذلك على أسطورة الصورة الإبداعية، ونفي الاستعارة، وأدخل اللكنة الشعبية. ورموزه تمضي مثل قوس داكن بحثا عن الماضي الهندي. وحتى في أعظم قصائده المضيق المشكوك فيه (1966)، حيث يلتف ما هو تاريخي وما هو جغرافي على الدوام في نوبات نشوة سوريالية، وحيث توجد صنوف غياب صوفية متكررة ورؤى بارقة، مثل إشارات ضوئية فوق سطح بحيرة لهنود المايا، ولا يغيب عن بصر كاردينال الوسط المباشر الممتد مثل فخ تحت قدميه، هذه الخارجية (exteriorismo) ليست تزينية مطلقا، ولا طابعا مميزا (مثل صورة موضوعية للواقع)، ولا

تعمل بحيث تضع كل شيء في موضعه، بل العكس تماما: فديناميتها مستمدة من الاضطراب الذي يقوم عليه العالم الواقعي، من العبث والحنق اللذين يشكلان أرضيته، وفي المقام الأول، من الحب الجوهري للحياة وللإنسان اللذين يمثلان رباطه المتسامي.

إن كاردينال شاعر مضاد سيئ المزاج وناشز يحاول أن يشعل فيما هو نثري لهبا داخليا يثير أضواء أخرى حوله: إنه يسمى الأشياء والكائنات بأسمائها، ويخلط التاريخ، ويغيره. وهو يتصرف بقوه حماسية ثورية. وأفضل أبياته بمثابة خربشات موجهة لمن يطاردونه ويلوثون حياته في جزيرته المنعزلة: الإمبريالية، العنف الفاشي، الدكتاتورية العسكرية، الكوكاكولا فوق الوجه المسلح بالسكاكين والتمائم. يكتشف كاردينال، فيما هو مادي، حقيقة ليست جميلة بالضرورة لكنها لابد من أن تسمو حين ينفخ فيها الإنسان العادي. هذا هو جذر شعره المضاد.

لهذا فإن كاردينال، مثله في ذلك مثل جارثيا روبلس، وخيتريك، وسبونبرج، والكولومبي خ. ماريو، والكوبيين ايبرتو بادياو وكارلوس رودريجث ريفيرا، والقيروانيين أنطونيو ثيسنيروس وكارلوس Cisneros خرمان بيلي Belliw, والإكوادوري كارلوس راميرث استرادا، يحارب على مستوى الثورة الاجتماعية بأسلحة منتزعة من ثورة الأدب المضاد: إنه يستفيد من الشعر المضاد من أجل أن ينزع الأقنعة، ويهاجم، وينقي. الشعر المضاد في خدمة الثورة.

وبجانب كاردينال، في هذه المهمة، يقف روكي دالتون Raque Dalton، السلفادوري الذي كتب الجزء الأكبر من أعماله في المكسيك وكوبا. في كتبه الأولى يتحرك دالتون وسط جذور سوريالية، ويبحث عن توهجات وإيقاعات في الإشارات العائلية، والإقليمية، والمعتادة. تكتسب نبرة الصوت رنينا تراجيديا نبيلا. أما الصورة فتجعل المرء أعزل، وتأخذ في ارتياد البلدان، والشخوص، والمدارس، والكنائس، ثمة رقة فتية تبحث عن الضربة. وتثير نبرة دالتون أصداء من عوالم شعرية أخرى يبحث فيها المراهق عن شمسه الليلية. لكنه يجذب تلك الشبكة التخيلية، ويخفيها تحت إدانة اجتماعية تعادل في قوتها وعدوانيتها إدانة كاردينال. وتثور في شعره المضاد تجربته الثورية وهو طالب، وسجونه ومنافيه، والصبايا اللاتي شاركنه في الحركة السرية في أمريكا وفي أوروبا، والخلفية العائلية، ووجوه كولونيلات

ورجال شرطة، ومافيا الموز الأخضر، وحلقة البنادق الإمبريالية في سانتو دومينجو، وما كان في المكسيك موالا شابا داكنا (النافذة في الوجه، 1961) يتحول بغتة إلى لعنة، إلى صرخة، إلى توقع للمعركة الفاصلة التي تقترب. ومن كوبا، يحذر دالتون الوطن بأصوات حانقة:

يا بلادي المنقسمة: إنك تسقطين.
في ساعاتي مثل حبة سم.
من أنت أيتها المزدحمة بالأسياد
كالكلبة التي تهرش بجوار الأشجار نفسها
التي تبول عليها ؟ من ذا الذي احتمل رموزك،
وإيماءاتك، إيماءات عذراء تفوح برائحة الماهوجني،
وأنت تعرفين أن رذاذ لعاب الفسق قد هدمك ؟[12]
ويكشف غطاء التاريخ مثل قدر طعام متعفن:
هرنان كورتيس كان غضوبا مصابا بالزهري
يفوح بعطنِ جِلّد غفل في فترات خموله
ينتقم من دماملِه في كل فلكي من المايا يأمر بسمل عينيه.
كان رجلا متمرساً على إرهاق القمل
وعلى دعابات القيء اللؤلؤي للنبيذ الحامض.

ويتوجه إلى الرب بصوت الشعراء المضادين الساخر، المتعب، المتفهم. إن دالتون يحدق في الذباب، ويقدس فاييخو ويصلب نفسه في صورة شخصية قاسية مثبتة بسهم بجانب الوجهين الداميين للأب والأم.

د) تحية وتحريض.

بقراءة دالتون وكاردينال، وفرناندث مورينو، وبارا، روخاس، وجارثيا روبلس، وبالتفكير في دي روكا وفي فاييخو، يبدأ المرء في استخلاص النتائج: إن الشعر المضاد، الذي كان موقفا فوضويا، لطمة معادية للبلاغة، حقق لغة مباشرة وعنيفة، وبدأ يعيد للإنسان الواقع الذي كان قد فقده، ليس بأن يعطيه إياه على دفعات، مثل باعة التوافه، بل دفعة واحدة. تحول العنف الداخلي إلى هجوم وعقاب للمجتمع المعاصر، والميتافيزيقا المعذبة إلى مواجهة جار لجاره، وجها لوجه Visa vis كما يقال، محاصرا، على وشك

الموت تحت تأثير الهجوم المنسق لذوات وموضوعات متمردة، الأب عاد يبحث عن ثروة الابن التي يخفيها، المرأة تأتي مفتوحة كقبر، ومشغولة وسط بوليصات، وإقرارات، وحبوب منع حمل، وعنة. الذبابة تطن فوق مكان الجريمة.

حسنا، أما الشعر المضاد الأحدث، ذلك الذي يتلو الثورة الكوبية، فيدخل تعديلات على أداء نسق العنف هذا: الذبابة لا تختفي، لكنها علامة على وباء برجوازي ذي مدى عالمي. وهذا الذي ينزل عن الصليب ويركب دراجته ويغني، ويدخن أعشاب أكابولكو الذهبية، ويدق أجراسه، ويتصدى للبوليس. ينفجر العنف ضد المؤسسة الإمبريالية، ضد اللصوص المحليين وضد المعسكر الفاشي الجديد، وضد الحظر على حرية التعبير، ويصنع الإصلاح الزراعي. لقد ولد العالم الثالث. فيتنام واثنتين وثلاثا، من الشفق السوريالي أخذ الشعر المضاد يستخلص أدوات وعناصر قنبلة زمنية. وفي هذه الأثناء مضى زمن قنابل المولوتوف. ينتهي الشعراء المضادون بان ينفوا ذواتهم، يتبادلون الإشارات من بلد إلى آخر، ينزعون الدعامة من الباب، ويشرعون في توجيه ضربتهم. إنهم يتبادلون التحية والتحريض.

الحواشي

(*1) قصاص وناقد من شيلي (ولد في سانتياغو 1918)، أهم أعماله: الشعر الشيلاني (مكسيكو 1954)، فارس الأكواب (سانتياغو 1957)، حدود الواقعية (سانتياغو 1962)، تاريخ الرواية الهسبانية الأمريكية (مكسيكو 1963)، الأدب الشيلاني في القرن العشرين (سانتياغو 1967)، الأيام المعدودة (مكسيكو 1970)، أمريكا أمريكا أمريكا (سانيتاغو 1971)، الأدب والثورة (المكسيك 1971). عمل أستاذا في جامعة شيلي، وفي جامعة كاليفورنيا (بركلي) وملحقا ثقافيا في سفارة شيلي في واشنطن. (المراجع).

(*2) آندريه بريتون 1966 1896 (Andre Breton) كاتب فرنسي. أسس المذهب السوريالي. كان متخصصا بالطب النفسي. انشأ مجلة (أدب) أصدر بيان السوريالية الأول سنة 1928 والثاني سنة 1932. له مؤلفات شعرية وأدبية عديد منها. الخطى الشائعة. الحب المجنون. قصائد. مختارات من الفكاهة السوداء. مارتينيك فاتنة الأفاعي (المراجع).

(*3) كلمة عشوائي هنا ترجمة لكلمة Caotica، تجنبا لاستخدام كلمة فوضوي التي تحمل دلالات المذهب السياسي المعروف (المترجم).

(*4) الجملة فرنسية في الأصل وقد اتخذها اسماً له في نوع من التطابق اللفظي (الطباق).

(*5) الفوضى هنا ليست ترجمة لكلمة Caos ولكن لكلمة desorden أو desordre الفرنسية أو disorder الإنكليزية.

(*6) هي ترجمة عامية لكلمة La Concha أو كلمة ecaille الفرنسية.

الهوامش

(1) Julio Cartazar Rayuela, Buenos Aires, Sudamericana, 1963, PP. 452 y 500.

(2) Cf. Leopoldo Marechal, El banquete de Severo Arcangel Buenos Aires, Sudamericana, 1965.

(3) الروايات المضادة مثل ثلاثة نمور حزينة (1967) لجييرمو كابريرا انفانتي، والأطفال يودعون البؤس (1968) لبابلو أرماندو فرناندث، والخُطّاف (1967) لفيثتي لينيرو، وغيرها.

(4) Cito de Antologia 1916-53, Santiago de chile, Multitude, 1954, p. 9.

(5) Pablo de Rokha, op. cit, pp. 63, 64, 65, 67, 68, 71, 75.

(6) المرجع السابق ص ص 49، 98.

(7) Nicanor Parra, Poemas Y antipoemas, Santiago deChile, Nascimento, 1954, p.141

(8) Gonzalo Rojas, Contra la maerte, Santiago de Chile, Universitaria,1964. p.p. 14 ss

(9) C. Fernandez Moreno, Argentiuo hasta la murte, Buenos Aires, Sudumericana,1963.

(10) لنفس الشاعر: Los aeropuenos, Buenos Aires, Suda ericana 1967, لأن الثلج على لسانه لا يستطيع الطرقعة بحرف الراء. اقلب اللام راء تصح مفهومة [المترجم].

(11) Victor Gara Robles, Oid mortales, La Habana Casa de las Americas, 1965, p. 137.

(12) Roque Dalton, El tumo del of endido, la Habana, Casa de las Americas 1962.

3 النقد الجديد

جييرمو سوكري(1*)
Gurllermo Sucre

1 - النقد باعتباره إبداعا

النقد أساسي للإبداع الأدبي، وإذا كان هذا أمرا «بدهياً فذلك لا يعني أن نغفله». فالنقد لا يشكل جزءا من الإبداع وحسب، بل إنه كذلك يجعله ممكنا. لكنه أكثر من مجرد منهج أو طريقة للمعرفة. فمثلما لا يمكن اختصار الفن القصصي الأدب إلى مجرد تقنياته التعبيرية الخالصة، ونجد له على الدوام بعدا يتجاوز هذه التقنيات، كذلك لا يمكن قصر النقد على مجرد إجراء أبحاث. بالطبع، يفترض كل نقد عظيم منهجا، ولكن هذا المنهج هو علاقة شخصية مع العمل الأدبي. وهكذا يكمن خلف كل منهج نسق من الأفكار، لكن هذه الأفكار لا تعمل باعتبارها مقولات ثابتة، فهي في علاقة خاصة مع العمل الأدبي ومع الخبرة التي يثيرها. فالنشاط النقدي في الأساس كامن في طبيعة الإنسان ذاتها. فكما أن الإنسان حافز أو فعل، فإنه كذلك وقفة تأملية، وجوده الحقيقي يتحدد بهذا

التوازن المتوتر بين الأضداد. «كل عيش - كما يؤكد الفونسو رييس - هو وجود، وفي الوقت نفسه انطلاق للوجود. والجوهر البندولي للإنسان ينقله من الفعل إلى التأمل ويواجهه بنفسه في كل لحظة». وأضاف الكاتب المكسيكي الكبير كذلك أن: «النقد وجود مشروط. والشعر وجود شارط. وهما متزامنان، فالشعر سابق على النقد نظريا فقط. وكل إبداع يتخلله فن شعري، مثلما يحمل كل مبدع الإبداع داخله»[1].

ورغم كونه متزامنا مع الإبداع، فإن النقد لا يتبلور إلا في المرحلة التالية. في علاقة العمل الأدبي المبدع فعلا مع القارئ. ونعرف على وجه التحديد أن هذه العلاقة ليست علاقة خارجية: فالعمل الأدبي لا يكشف عن معناه أو معانيه إلا عند التقائه بنظرة تستحدثه. إنها الانتقال من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل - وجود هو إمكانية باستمرار. والحدث الجمالي، بالنسبة لبروخس، هو دنو حدوث كشف لا يتحقق [2].

وهذه النظرة، في محاضرها وفي سيرها نظرة مركبة، تماما كما أن طبيعة العمل الأدبي ذاته مركبة. إن القراءة الوحيدة لقصيدة أو رواية هي أمر مستحيل، بل إنها بمثابة موت كل إبداع جمالي. إذا كان الشعر، كما عرفه انطونيو ماتشادو، هو كلمة في الزمن، فإن النقد هو نظرة في الزمن: تتابع وتغير، مثل العمل ذاته. المطلق فيه هو اللحظة، لكنها اللحظة التي تحمل داخلها سياقا كاملا من الارتباطات والعلاقات. هكذا، فإن النقد ليس مجرد منهج للتحليل الإيجابي، كما أراد بو، بل إنه «ملكة التحليل التذكري»، كما يعرفه اليوم ليثاما ليما[3].

كان فاليري يقول. إن من الممكن التعرف على الشاعر من الفعل البسيط الذي يجعل من القارئ «ملهما». ولن يكون من التعسف أن نفترض أن النقد الناجح يعرف كذلك من واقعة كونه الأكثر إلهاما وإيحاء. بمعنى أنه ذلك الذي لدى تلقيه الرسالة الشعرية (التي لا يجب الخلط بينها وبين الأطروحة أو انحرافات الدعاية) فإنه لا يوضحها ويضيئها بعمق فحسب، بل يجعلها في الوقت نفسه أشد رنينا. لهذا ربما كان أساس النقد هو الإبداع. «الشعر والنقد هما نظامان للإبداع، وهذا كل شيء»، هكذا استنتج الفونسو رييس في تحليل له بشان الموضوع [4]. وقبله اتخذ كاتب مقالات مثل رودو منظورا مشابها، فكتب: «القدرة النوعية للناقد هي قوة غير متميزة، في جوهرها،

عن قدرة الإبداع». هذا المفهوم الذي يشكل عند بدايات القرن يمكن اعتباره بداية النقد الأمريكي اللاتيني الحديث. وهو كذلك بمعان عديدة. فرودو يميل إلى تحرير النقد من ذلك الفصل الذي يفقره والذي يتمثل في تأكيد أو نفي قيمة عمل من الأعمال الأدبية، ويجعله يشارك في الأعمال ذاتها. ويذكرنا - رغم أن ذلك مازال يحمل مسحة طبيعية - أن العمل الأدبي إذا كان هو العالم مرئيا من خلال مزاج، فالمهم هو إدراك أن العمل بدوره يجب أن يمر من خلال تأمل مزاج آخر حتى يكشف عن طبيعته الحميمة. لذلك فإن النقد، بالنسبة له، يحمل في داخله «جرثومة فعالة وأصالة مبدعة لا تختلف إلا في الدرجة عن تلك التي تكون عبقرية الفنان»(5).

مازال يمكن التساؤل، أي نوع من الإبداع هو النقد؟. واضح أنه ليس من نوع الشعر نفسه. فالنقد لا يعيش بالفعل إلا بالأعمال الأدبية، رغم أنه أمر حقيقي. كذلك أنه يجعلها تعيش. إنه ليس نشاطا مستقلا بذاته (كان إليوت سيقول، منبئا بذاته: مثل الشعر. إنه إبداع، إذن، ليس من طراز الشعر نفسه، لكنه ربما كان من البنية نفسها. فليس أي عمل شعري خلقا من عدم: فإذا كان الشاعر يصنع أمام الصفحة البيضاء، كما تصور مالارميه (ألم يوح داريو ذاته بالشيء نفسه في قصيدته الصفحة البيضاء ؟)، فإننا نعرف أن تلك البراءة مشبعة بتقاليد وبذاكرة. وأخيرا، فإن إلهام الشاعر هو ذاكرته والمغامرة المتتابعة لتلك الذاكرة في مواجهة اللغة. وبالمثل، يصنع الناقد أمام عمل أدبي على بياض ! أعني. في مواجهة عمل لن يقول شيئا أو لن يقول سوى القليل إذا أخذناه حرفيا ولم نحوله - أو نستحدثه - في طبيعته الحقيقية الرمزية والمركبة. أليست هذه هي الرؤية التي تحمل شاعرا مثل أوكتافيو باث على عنونة كتبه الأخيرة بعنوان بياض ؟ ربما كان من العبث أن نبحث في هذا الاسم عن مضمون آخر ليس هو ما يعتبره باث الطبيعة الحقيقية للشعر والنقد، بل وللعالم. فكتابه، بالتأكيد، هو كتاب على بياض. وكل الوسائل التي يستخدمها فيه باث (من الأحرف الطباعية، وهيئة النص، وفراغ الصفحة، إلى الصور ذاتها) يقودنا إلى هذه البداهة: إنه كتاب مكتوب وغير مكتوب وفيه تقال الكلمة ولا تقال. إنه، إذن، نداء للقارئ أن يجعله يقول مكنونة بتحوله بدوره إلى شاعر. وما من فرق سوى أن ما يقوله القارئ متضمن بشكل في قول الشاعر.

لكن، ألا يكون ادعاء مفرطا من جانب النقد أن يود التحول إلى النظرة التي تسبغ الوجود على العمل الأدبي ؟ ومن جانب الشاعر الذي يقبل ذلك، ألا يفترض ذلك بالمثل تقليلا من قدراته الإبداعية السامية؟ لعله لا هذا ولا ذاك. ولنبدأ بالسؤال الأخير. لم يع المبدع من قبل أبدا مثلما يعي الآن أن لغته قد فقدت كل تفرد وكل دلالة سيما نطقية جامدة ! وهو واع ، بأن أي رؤية للعالم تعاني اليوم انقطاعا وتشققا: فتماسكها حركة دائمة، ليس وحدة صلبة بل مجموعة من العلاقات. من هنا فإن عمله الأدبي يقدم نفسه لا باعتباره شيئا منجزا ومعطى سلفا، بل كشيء يتشكل تحت بصرنا،ولغته هي، بالتحديد، بحث عن المعنى قبل كل شيء. لهذا يميل بورخس دائما إلى إضعاف مفهوم المؤلف. ليس ثمة أبوة لأن العمل الأدبي تشكل وإعادة تشكل مستمرة، فليس للمؤلف الكلمة الأخيرة، ولا للناقد. وفي الحقيقة فإن الناقد لا يحاول فرض منظومة من المعايير ساكنة وأبدية! بل إنه، على العكس، يعرف أن فهمه للعمل الأدبي لا يفتقر إلى التفرد فقط، بل إنه شخصي كذلك، وهو يتولاه بوصفه مغامرة. وما يفعله هو أن يعيد للعمل الأدبي صفته الأصلية باعتباره عملا مفتوحا، بمعنى استعداده لأن يكون ما هو عليه في الحقيقة: واقع ولا واقع عالم من خلال الكلمات. فهم العمل الأدبي دون قتله أو تمزيقه، ألا يعني هذا جعله يحيا من جديد؟ لكن، علاوة على ذلك، فإن الناقد الحقيقي يجعله مرئيا داخل إطار مجموعة من الأعمال الأدبية. وبهذا العمل، تكون مهمته مبدعة هي الأخرى. إنه، بالطبع، لا يخترع العمل الأدبي، لكنه، كما يزعم أوكتافيوباث «يخترع أدبا (منظورا، منظومة) بدءا من الأعمال». ويحمل باث نفسه هذه الفكرة إلى آخر مداها حين يضيف: «في عصرنا يؤسس النقد الأدبي. وبقدر ما يتشكل هذا الأخير باعتباره نقد الكلمة والعالم، باعتباره سؤالا بصدد ذاته، يدرك النقد والأدب باعتباره عالما من الكلمات، باعتباره كونا لفظيا. الإبداع نقد والنقد إبداع»(6).

لكن من أجل اختراع ذلك المنظور وتلك المنظومة، اللذين يحدثنا عنهما باث، لا يمكن للناقد أن يكتفي بتبحره الخالص. حقيقة أن ما يمكننا تسميته بيننا وبين أنفسنا بالنقد الجامعي قد أعطى أبحاثا عميقة. وربما تشكل هذه الأبحاث عناصر علم مستقبلي للأدب. لكنها ليست النقد بمعناه

الصحيح. فربما تفتقر إلى درجة أعلى من الخيال ومن القدرة على فك الرموز. إن أكفأ نقد، بالنسبة لاليوت، هو الذي يتأسس على الحقائق. لكن ما هي حقائق عمل من الأعمال الأدبية ؟ لا يمكن التفكير في معايير الموضوعية والمصداقية[2*]. فلا توجد حقائق أحادية المعنى في الأدب. لا توجد سوى أشكال هي رموز، وعلاقات هي رموز. ومع ذلك، يجب تفسيرها. لا توجد معادلة حسابية أو علاقة ثابتة - كما حذرالفونو رييس - بين اللغة الشعرية وبين ما توصله لنا، فهذه العلاقة تتغير مع كل قارئ. من هنا - كما يستنتج رييس - فإن «دراسة الظاهرة الأدبية هي فينومينوجرافيا fenomenografia للكيان المائع»[7]. وفي أحد نصوصه الأخرى وصل إلى القول: «إذا كان كل إدراك هو ترجمة (فالضوء ليس ضوءا، والمنضدة ليست منضدة، إلى آخره)، فأخرى أن يكون ذلك حين تكون المصفاة هي الحساسية الفنية»[8] وبالفعل، لا يمكن الاعتقاد، آلا من خلال تذوق كريه للوضعية Positivismo (للسببية المتطرفة) أن كل تفسير لا يتعدى كونه تخيلا تعسفيا أو طريقة لتجنب واقع العمل الأدبي.

يظل الناقد الحقيقي مترجما ومفسرا، كما فهمه بودلير، والفرق أنه يفسر ويترجم مضيئا وجود العمل الأدبي نفسه. لهذا لا يبدو صحيحا أنه يستطيع الحديث عن العمل ما لم يتحدث بدءا منه. ذلك - كما يقول رولان بارت - ليس اكتشاف العمل الأدبي بل تغطيته بلغته ذاتها، وبالفعل، ليس حدس الناقد استعراضا للابتكار، فحين يكون كفيا يكون في تناغم مع الحدس الذي جعل العمل الأدبي ممكنا. صحيح كذلك أنه قد طرأ على نوع معين من النقد المعاصر هوس بالتفسير فقد معه متعته الجمالية العفوية تجاه العمل الأدبي، وفقد كذلك رؤيته الطبيعية ذاتها. وهذا ما شجبه بورخس منذ زمن بعيد وسماه «أخلاقية القارئ الغيبية». أي إخضاع العاطفة التي يوصلها العمل الأدبي النوع من التحليل، كابح وحتى صنمي، بشأن ترتيب الأجزاء التي تكونه. هكذا، يردف بورخس، «لم يتبق ثمة قراء بالمعنى الحقيقي للكلمة، بل أصبح الجميع نقادا محتملين»[9]. وهذا ما أشارت إليه كذلك، مؤخرا، سوزان سونتاج في كتابها ضد التفسير Against Interpretaion. لكن، بالطبع، فإن ما يقف ضده بورخس والكاتبة الأمريكية الشمالية هو نوع معين من التفسير، نوع يمكن لبورخس أن يصفه بأنه غيبية أخلاقية

وترفضه سوزان سونتاج، بدورها، بوصفه غيبية إنسانية، بمعنى إخضاع الفن لدلالات ذهنية خالصة في تعارض مع واقعه المحسوس، وطاقته الشكلية. إلا أن كليهما، في أعماقهما، ينتهجان طريقة - طريقة جديدة - في تفسير العمل. ومن الواضح، على سبيل المثال، أن نقد بورخس إذ كان يبلغ حد إضاءة ما هو جوهري و كامن في الإبداع، فإنه لا يكف بسبب ذلك عن كونه نظرة شديدة الخصوصية، تجعل كل ما تراه «بورخياً» و لا يرجع ذلك إلى كون بورخس ناقداً ممارسا - كما وصف إليوت الفنانين النقاد - وإذا فكرنا في ناقد خالص مثل أمير رودويجث مونيجال فإننا نجد في أعماق نقده، الملازم والملتصق بالنصوص بصورة أساسية، خطأ للتفسير متصلا بدرجة أو بأخرى. هو السيكولوجية العميقة، والسيرة الرمزية. هذا التفسير يحيلنا، بدوره، إلى منظور شخصي، أو بالأحرى إلى بحث داخلي لرودريجث مونيجال ذاته. بحث داخلي: وبودي أن أقول أيضا إنه بحث جمالي وكذلك رمزي. وفي هذا يكمن أحد جوانب غموض النقد. فهو يحيا «بنا» العمل و«بنا» من بتأمله، يحيا بالعمل الأدبي كموضوع وبالقرار الذي تتخذه في وحدتها ذات تخبره.

ثمة تفسير داخل العمل الأدبي وليس خارجه - يمكن أن يقود إلى خطرين متماثلين في سلبيتهما. الوقوع في الانطباعية الخالصة، أو الخضوع للمعايير التي عاش عليها النقد التقليدي والتي رفضها رولان بارت بكفاءة كافية في كتابه النقد والحقيقة critique et vérite. هذه المعايير، كما هو معروف، هي المصداقية، والموضوعية، ومن ثم، لا رمزية العمل الأدبي. والمنظور النقدي الذي يتأسس عليها يجب عليه، تحديدا أن يقر سلفا نجرع من السلطة، من الواقع الخارجي بالنسبة للعمل الأدبي أو الحرفية الكاملة. لكن كل شيء إنما هو تفسير، كما يحذرنا بارت، إذا سلمنا بأن العمل الأدبي هو كون من الرموز وتعايش لمعان متعددة. من هنا فإنه يشير كذلك إلى عبارة رامبو الشهيرة حول معنى «فصل في الجحيم Une Saison en enfer»: «أردت قول ما قلته حرفيا وبكل معانيه»(3*).

بهذه الطريقة فقط يكتسب النقد في الوقت ذاته الحماسة والمغامرة المتضمنين في كل عمل أدبي يتأسس على اللغة، بمعني، أنه يضع منهجا وهذا المنهج لا يأخذ في اعتباره إلا ذات الواقع المتغير للعمل الأدبي. لهذا

السبب، فإن النقد إذا كان تحليلا (ومقارنة، كما أراد اليوت)، فإنه عاطفة كذلك، توحد عميق مع العمل الأدبي، حتى حين يتضمن هذا التوحد معارضة في النهاية. ماذا يكون كتاب ضد سانت - بوف Contre Sainte-Beuve لبروست سوى الدعوة الأكثر جذرية والأشد بلاغة في نفس الوقت ضد النقد المؤسس على الذكاء الخالص فقط والذي بدا أن مؤلف Lundis[(4*)] جعل من نفسه ممثله الوفي ؟ ألا يثير الإعجاب، في الوقت نفسه، أن يكون كتاب بروست هذا في أعماقه تأملا تمهيديا حول معنى إبداعه الروائي العظيم ؟ بمعنى أن بروست يتأمل واقع عمله في الوقت الذي يتأمل فيه واقع النقد والفن أيضا. على هذا النحو يكون كتابه اليوم صالحا تماما في المجال الجمالي، إذ إنه يكشف بالإضافة إلى ذلك، ومرة أخرى، أن سانت - بوف - الناقد المحترف، ناقد الحقائق والموضوعية - لم يكن هو حقا من أسس النقد الحديث في فرنسا. ألا يكون ذلك، بالأحرى، من نصيب شاعر مثل بودلير بغض النظر عن حدوده وتحاملا ته ؟ من الواضح أن نقد بودلير لم يكن فحسب النقد الأكثر كفاءة وتوضيحا في حقبته، بل كان كذلك النقد الذي أضاف أكثر ما يمكن إلى معرفة الفن الحديث. هذا وبودلير لم يقدم سوى نقد «متحيز، ومفعم بالعاطفة، وسياسي، ومنجز من وجهة نظر خاصة»، رغم أنه كان يؤكد بصورة لامعة: «أنه يقدمه من وجهة نظر تفتح أوسع ما يمكن من الآفاق». كيف إذن نشك في هذا اليوم ؟ إن العاطفة بالنسبة له هي بالقدر نفسه مملكة الوضوح والخيال، هي التحالف بين التأمل النقدي والدافع الإبداعي، لهذا، فإنه حين يعرف الشعر (وهو يتحدث عن ادغار بو) يستبعد كل عاطفة مفرطة ويقترح انفعالية جديدة: هي عاطفة الخيال. هذا التحالف يسم بطابعه كل الفن والفكر المعاصرين: فكلاهما ذاتي جوهري. بحيث إن النقد الذي مازال يفترض أنه علمي هو أقل كل أنواع النقد علمية» ويتغذى على مبادئ(الموضوعية، والمصداقية، والحكم، الخ) قد أصبحت منافقة: لأنها تدفع إلى نقيض ما تطرح. أما النقد الجديد، فإنه بتعريفه لنفسه على أنه ذاتي يصبح بالتأكيد أكثر إخلاصا وكفاءة، وبقبوله لأخطاره ذاتها، فإنه يلقى الضوء على مصير كل جهد أدبي بالذات: في أن يكون مغامرة دائمة لفك رموز العالم من خلال الكلمة. على هذا النحو يجيب موقف رولان بارت اليوم، كالصدى، على موقف بودلير. إنه

يكتب «ذاتية منظومة في نسق، أي مثقفة خاضعة للضغوط الهائلة التي تنبعث من رموز العمل الأدبي نفسها، وربما كان لديها فرصة للاقتراب من الموضوع الأدبي أكبر مما لدى موضوعية غير مثقفة، عمياء تجاه نفسها وتختفي خلف الحرف وكأنه طبيعة قائمة بذاتها».

وباعتبار النقد تفسيرا للعمل الأدبي واختراعا للأدب ذاته، فإنه كذلك، وفي المقام الأول، كتابة. ولست أريد القول إنه معرفة الكتابة بصورة «جيدة» وكذلك لا أشير إلى مقاطع الترقيم والإعراب، التي يثيرها بورخس متهكما، وهو الذي، فيما عدا ذلك، لا يشجع على إهمال النقد. فالأمر يتعلق بشيء ربما كان أكثر دلالة: هو معرفة كيفية حدس اللعبة الحقيقية لكل كتابة، لعبة اختراع نفسها بقدر ما تخترع العالم. وفي هذا يتوحد الكتاب والنقاد. لقد أقام إليوت فرقا بين النقاد الممارسين والنقاد الخالصين، ويبدو أن هذا الفرق مازال يدور حول مفهوم عن الموضوعية الممكنة أو الاتساع لصالح الناقد الخالص. لكن ذلك ربما لم يعد دقيقا اليوم. لأن هذا المفهوم يفقد قيمته تدريجيا. وليس لأن النقاد الممارسين (من بودليرو حتى إليوت نفسه، ومن بورخس وحتى باث بين ظهرانينا) ربما كانوا هم الذين نفذوا بمزيد من العمق ضمن العمل الفني. فالسبب قبل كل شيء هو أن الكاتب والناقد يتكونان من مواجهة واقع واحد: هو اللغة. يعلن بارت: «هاو لم يعد ثمة لا شعراء ولا روائيون: لم يعد ثمة سوى الكتابة». وهذا لا يعني فقط، كما يوضحه بارت نفسه، أن فعالية الناقد تتركز في اللغة، بل إن موضوعه الحقيقي، مثلما هو موضوع الشاعر أو الروائي، هو كشف الطبيعة الرمزية والغموض التركيبي لتلك اللغة.

وبالفعل، فليس صحيحا أن لدى الشاعر أو الروائي مادة أصلية هي العالم. فمادتهما الحقيقية هي اللغة، ولا يريان العالم إلا من خلال الكلمات. «في بدء الأدب توجد الأسطورة، وهكذا في النهاية»، هكذا يكتب بورخس الناضج[10]. ونحن نعرف أن كل إبداع أسطوري لا يبدأ إلا في الكلمة. ويقول اوكتافيو باث بدوره: «إن التجربة الحقيقية للشاعر لفظية قبل كل شيء، أو إذا شئت. فإن كل تجربة، في الشعر، تكتسب فورا رنينا لفظيا».[11] ويشرح باث بنفسه كيف يحدد هذا الملمح الأدبي الحديث بوجه خاص، ابتداء من الرومانسية. وهو، بالتأكيد، ملمح مميز للوعي الشعري الحديث.

فحتى شاعر مجدد مثل جونجورا لم يبلغ مبلغ اقتراح نقد المدلول أو نقد معنى الكلمة. وعلى العكس، كما يشير باث، فإن كتابا مثل مالارميه أو جويس (ويمكننا إضافة كورتاثار في مجالنا) هم بمثابة نقد وأحيانا إلغاء للمدلول. هذا الجهد يفترض حركة مزدوجة. تدمير اللغة وفي الوقت نفسه إبداعها من جديد. أشار مالارميه إلى أن الشاعر يجب أن يسلم زمام المبادرة للكلمات. وبديهي أن هذا ليس استقالة للشاعر، بل قبوله إلى آخر مدى لطاقته الإبداعية الحقيقية: تلك التي توصلها له الكلمات. من هنا فإن كل شيء ينعكس في الأدب الحديث. فليست الأفكار (المحتوى) هي التي تصنع الكلمات (الشكل)، بل بالعكس، لأن كل شيء عبارة عن لغة. الشاعر يقترح والكلمة تتيح. «والشكل السري هو فكرتها، رؤيتها للعالم»، مثلما في المقولة التي يصوغها باث بصدد الموضوع[12].

حسنا، سيظل النقد إذن على هامش الإبداع الجمالي الحقيقي ما لم يأخذ في اعتباره هذا المعنى للأدب الحديث. فلم يعد الأمر نقدا للكتاب بل للأعمال الأدبية والنصوص. وما يكمن وراء كل مؤلف هو لغة، وليس ذاتا. وفي أثر فاليري اقترح بورخس تاريخا للأدب لا يكون فيه أسماء بل أعمال. ويصل أوكتافيو باث إلى حد اقتراح تقاليد لا تكون تتابعا لأسماء وأعمال واتجاهات، بل نسقا من العلاقات ذات الدلالة على تأسس اللغة. لهذا السبب فإن هذا الوعي باللغة - بوصفها استفهاما ومشكلة - هو ما يصنع النقد الجديد في نهاية الأمر.

فالعمل الأدبي ليس سوى كلمات، وليس ثمة موضوعية خارج الكلمات، بل بينها في ذات النص الذي تشكله. آلا أن هذه الموضوعية متغيرة. فالكلمات تتواصل فيما بينها حتى تستطيع كشف معناها، لكنها كذلك تتواصل مع شخص يحددها بصورة ما حين يتلقاها. وإخلاص النقد يكمن في قبوله خطر اللغة هذا. الأمر، إذن، ليس أن يكتب الناقد «جيداً» المهم هو أن يحقق بكل وضوح شيئا أكده بارت كذلك: النقد لغة تتحدث بكاملها عن لغة أخرى. بكاملها، بكل قوى الكلمة، بغموضها، بطاقتها المتعددة، بقولها وبسكونها، وكذلك بقوتها الشبكية. النقد هو شبق بقدر ما يتأسس على متعة اللغة, وهذه المتعة لا تقلل من الوضوح بأي حال، بل على العكس تقدم علاقة أشد إثارة مع العمل الأدبي ومع العالم.

2- النقد في أمريكا اللاتينية

هل يوجد في أمريكا اللاتينية منظور نقدي وفق الشروط التي طرحناها لهونا ؟ هذا هو السؤال الذي سيهمنا توضيحه فيما يلي. فحتى الآن لم نفعل سوى تقديم وصف تقريبي - وربما نظري - للنقد المذكور. لكن لابد من أن القارئ قد لاحظ أن ذلك الوصف يرتكز باستمرار على الفكر والخبرة الإبداعية لكتاب أمريكيين لاتين. أولا يعد ذلك برهانا على وجود ذلك النقد؟

في كتاب أصدر منذ أكثر من عقدين من الزمن، أحتل انريكي أندرسون إمبرت وضع النقد الهسبانو - أمريكي في ذلك الحين.[13] من وجهة نظر سوسيولوجية وكذلك جمالية بدأ ذلك التحليل بالإشارة إلى الجوانب السلبية في نقدنا. مثلا، عدم التناسب بين «إنتاج نقدي ضخم»، قليل القيمة فيما عدا ذلك، وبين نفس الإنتاج الأدبي. ويضيف أندرسون إمبرت: «في هذا النوع من النقد نجد كل شيء. وطبيعي أن الغالب هو انعدام المسؤولية. حيث تطلق عموما آراء لا يدعمها لا مفهوم للعالم ولا قائمة قيم. وفي أفضل الأحوال يمكن أن نستخلص من تلك الآراء المتقلبة أسس موقف نقدي سطحي جدا. متزمت: والتذاذي، وانطباعي». إلا أن تحليله يميل في ختامه إلى أن يصبح أكثر تفاؤلا. ويختتم قائلا: «رغم ما قلناه، فإن في هسبانو - أمريكا نقدا جيدا. ونحن نعتمد على نقاد لامعين يشرفون أي ثقافة».

وفي وقت لاحق، يتخذ أوكتافيو باث موقفا أكثر جذرية تجاه الموضوع نفسه أكثر جذرية ولعله أكثر توجها في إطار فهم جديد للنقد. ولذلك فإن أفكاره جوهرية في هذا التوضيح. أليس باث بالتحديد واحدا من مؤسسي النقد الحديث بين ظهرانينا ؟ يضيف باث أن ما كان ينقصنا هو فكر أو نسق من المذاهب، وكذلك القدرة التي يضع بها النقد العمل الأدبي في مساحته الذهنية، أي ذلك الموضع الذي تلتقي فيه الأعمال وتتحاور فيما بينها متيحة وجود أدب ! ويؤكد أن «النقد هو ما يكون ذلك الذي نسميه أدبا، والذي ليس هو مجموع الأعمال الأدبية بقدر ما هو نسق علاقاتها: هو مجال التماثلات والتعارضات».[14] من هذا المنظور الذي لابد من أن نشارك فيه بشكل أساسي، من الواضح أن النقد الهسبانو - أمريكي لم

يتمتع بكفاية حقيقية: فالذي يبدوا أنه بدلا من إضاءة الأعمال وسياقها الجمالي - الثقافي، قد اتجه نحو مجرد المعلومات أو الوصف الخارجي.

لكن موقف باث يحمل دلالة مزدوجة: إذ إنه بإنكاره وجود ذلك النقد بين ظهرانينا، يصوغه وبشكله - أو بالأحرى، ينقذه كما سنرى - بدءا من وقائع وإسهامات عينية، لكنها حتى الآن كامنة في فكرنا النقدي. هكذا يتحول نفيه إلى مبدأ إثبات. وهذا ما حدث بالمثل لأدبنا ذاته: فقد ولد حقا من التساؤل الذاتي، من الوعي بوحشته وبتخلفه عن الزمن. صحيح أن النقد الأمريكي اللاتيني، عموما، لم يتغذ على فكر خاص به، ولا عرف كيف يصوغ أدبنا كما يشير باث. فقد كان، بالأحرى، نقدا خارجيا، انطباعيا أو اجتماعيا بصورة غائمة، ونادرا ما كان يقوم على رؤية حقيقية للعالم أو حول مفهوم للأدب باعتباره جماليات للغة. ربما أمكن الجدال، كظرف مخفف، بأن ذلك النقد كان يناظر أدبا خارجيا بالقدر نفسه، آمن بان العمل بمثابة انعكاس، ووثيقة أو شهادة على الواقع. لكن هذا مجرد ظرف مخفف، محفوف بالمخاطر. في المقام الأول، لأنه ليس من سبب يدفع النقد لأن يكون صدى الأدب الذي يتناوله، رغم أن من الإنصاف الإقرار بان علاقة حميمة تنشا بين الاثنين (فالنقد تاريخي هو الآخر). ومن ناحية أخرى فإن أدبنا لا ينشأ كله من مفهوم يمكننا تسميته بسذاجة بأنه واقعي. ومع حركة الحداثة الهسبانو - أمريكية، منذ نهايات القرن التاسع عشر، يبدأ منظور إبداعي جديد. وقد مثل هذا المنظور تحولا أساسيا في الأدب. كان تجديده للغة الشعرية يتضمن بالتأكيد طريقة متميزة في إدراك الإبداع ذاته. ورغم أنه صحيح أن نسقا نقديا مناظرا لجماليات الحداثة لم يظهر، فإن المهم هو الميل، للمرة الأولى، إلى تأمل العمل باعتباره إبداعا للغة. وقد استهل هذا التحول في المنظور النقدي رودو Rodo، وبلانكو فومبونا Fombona، وسانين كانو Sanin Cano، وجارثيا كالديرون, Calderon وآخرون كثيرون. ولم تغب المساهمات النظرية عن مبدعي الحداثة أنفسهم. إذ إن روبين داريو وحايمو فريري Freyre، على سبيل المثال، لم يجددا ويثريا الإيقاع الشعري وبنية القصيدة فحسب، بل إنهما صاغا كذلك أفكارا حول الموضوعة ذاتها. والشيء نفسه يمكن أن نقوله بالنسبة للوجونس Lugones فيما يتعلق بالمجاز. ربما كانت تلك أول لحظة يميل فيها الإبداع والنقد إلى الارتباط بصورة

أكثر حميمة.

ليس هذا، بالتأكيد، ما يضعه باث موضع التساؤل. فأفكاره تشير في المقام الأول إلى وجود أو عدم وجود مفهوم نقدي متماسك على كل المستويات. ولا ينكر المساهمات الفردية. لكن ربما كانت هذه المساهمات هي ما يعتد به الآن. أولا. لأنها لم تكن شديدة العزلة، وكذلك لأنها هي التي أثرت في الأدب الجديد. لقد حدث تحول جذري في أدبنا الإبداعي ذاته. وليس الأمر مجرد انتقال أدب واقعي أو أدب شهادة إلى أدب للخيال الحق ولتحرير اللغة. فربما كان ثمة حقيقة أكثر أهمية. فقد اكتسب الكاتب الأمريكي اللاتيني وعيا بان ما يراه أمامه ينتظر الصياغة، أكثر منه عالما ينتظر التعبير عنه أو اختراعه. اكتسب وعيا بما سماه باث نفسه ب أدب الصياغة الذي أدركه كذلك بتعبيرات مختلفة، لكنها ليست متعارضة، كتاب هسبانو - أمريكيون آخرون: كاربنتييه، وليثاما ليما، وكورتاثار.

لن ألخص هنا كل فكر باث بهذا الخصوص، لكنني أعتقد أن مما لا غنى عنه التأكيد على بعض وجهات نظره، فإن أدبنا يقوم مثل كل الآداب في مواجهة واقع. والفرق - كما يؤكد باث - هو أن الواقع الذي يقوم في مواجهة أدبنا، هو يوتوبيا: هو ما خلقه الفكر الأوروبي حول أمريكا في لحظة الاكتشاف. وتتبلور اليوتوبيا في الاسم نفسه الذي حكم علينا بان نكون عالما جديدا، أي، عالما وليدا ينتظر تشكيله. فهل كنا كذلك حقا ؟ المفارقة هي أن تلك اليوتوبيا كانت ما سوف يصاغ فعليا في هياكل تجاوزها الزمن: تلك التي جاءتنا من تقاليد معينة من شبه الجزيرة الأيبيرية. لهذا السبب فإن أدبنا لا يدخل في باب الحداثة إلا حين يبدأ قي الانفصال عن ذاك التخلف عن الزمن، حين يبدأ حقا في تحقيق اليوتوبيا. وكان للقطيعة التي أحدثتها حركة الحداثة مع الأدب الهسباني لشبه الجزيرة دلالة أشمل: هي نفي ماض البحث عن الجديد وعن تقاليد عالمية. من هنا كانت الحداثة في بدايتها أدب هروب وانتزاع للجذور، لكن كان لذلك في العمق هدف أرقى. استعادة واقع العالم الجديد بدءا، هذه المرة، من اختراعنا نحن. وهكذا يتحول أدب الهروب، باستمرار، إلى أدب للاستكشاف والعودة. يقول باث، إن روبين داريو هو الروح الكوني الذي يعيد اكتشاف هسبانو - أمريكا، ومعه، إضافة إلى ذلك، ينشأ فرق ذو مغزى مع الكاتب الأسباني لحقبته:

فهذا يكتشف العالم بدءا من إسبانيا (ألم يقل أونامونو انه يجب «أسبنة» أوروبا؟) كذلك كان الأدب الذي تلا الحداثة أدب انتزاع للجذور، أدب مغامرة في الكون، ليكتشف بعد ذلك أمريكا. فلنفكر، على سبيل المثال، في شعر فاييخو، أو نيرودا، أو إفريقي موليا. كذلك فإن ما يسمى بالحداثة البرازيلية حوالي عقد العشرينات مع ماري دوي أند رادي برادي وما نويل بان ديرا أديرا وجورج دوي ليما،ودروموند دوي أند رادي، توضح هذه الحركة المزدوجة نحو ما هو كوني وما هو أمريكي. وأعمال بورخس نفسها، في منظور باث «لا تفترض فقط عدم وجود أمريكا بل كذلك حتمية اختراعها». لهذا فإن أدبنا هو محاولة لصياغة الواقع، جهد للخيال، لكن صياغة عالم، كما يستنتج باث، هي في نفس الآن اختراع وإنقاذ لما هو واقعي. «الواقع يتعرف على ذاته في خيالات الشعراء، ويتعرف الشعراء على صورهم في الواقع. ولأن الأدب الهسبانو - أمريكي مقطوع الجذور وعالمي، فإنه عودة وبحث عن تقاليد. وبيحثه عنها، يخترعها»[15].

وهكذا فإن من كان ينكر وجود فكر نقدي بين ظهرانينا كان في الحقيقة يشكله خارجيا. هذه الأفكار لباث توضح طبيعة الأدب الأمريكي اللاتيني الجديد في مستوى يضم الجماليات ويتجاوزها. إنها بعبارة أخرى، جماليات مدركة في إطار صورة حقيقية للعالم، وهذه الصورة أمريكية لاتينية بصورة جذرية، لكنها لا تظهر بدءا من «التعبيرات الأمريكية» التقليدية.

وليس من الصعب أن نصادف أصداء وتماثلات لأفكار باث هذه في الأدب الأمريكي اللاتيني الراهن، سواء في الفن القصصي أو في النقد. لكن، كذلك، فإن تشابهه مع كتاب من الجيل نفسه أو سابقين عليه هو تشابه واضح. ألا يعد ذلك أفضل دليل، فيما هو أساسي، على وجود تماسك في موقفنا تجاه الأدب؟ لقد أكد بورخس، على سبيل المثال، مرارا على أن تقاليد الكاتب الأمريكي اللاتيني تقاليد مركبة لكنها ليست بسبب ذلك مجرد تخليق بسيط بل إبداعا حقيقيا. وإجابة عن سؤال ما هي التقاليد الأرجنتينية، أجاب بورخس في مقالة. «أعتقد أن تقاليدنا هي كل الثقافة الغربية، واعتقد كذلك أن لنا الحق في تلك التقاليد، حق أكبر مما يمكن أن يكون لسكان أمة أو أخرى من الأمم الغربية». ورغم أن بورخس في هذا المقال (الكاتب الأرجنتيني والتقاليد) يشير إلى بلاده على وجه الخصوص

- فمن البديهي أنه يوضح موضوعا أمريكيا جنوبيا عاما - وهكذا يعبر عنه في مقاطع عديدة. وهو يستحضر مساهمة اليهود الأيرلنديين في الثقافة الغربية، وهي مساهمة تحكمها حركة مزدوجة: فهم يعملون داخل وخارج تلك الثقافة في الوقت نفسه. هذه الحركة المزدوجة سمحت لهم بأن يكونوا شعوبا لها أصالتها الإبداعية الخاصة. ثم يؤكد بورخس: «أعتقد أننا نحن الأرجنتينيين، والأمريكيين الجنوبيين عموما في وضع مماثل، فباستطاعتنا تناول كل الموضوعات الأوروبية، تناولا دون غيبيات، ودون تقديس يمكن أن يكون لها، وقد نجم عن ذلك نتائج سعيدة».[16] هنا، في هذا المقال، كما في مجمل عمله، لا يطرح بورخس، فقط موضوع التقاليد، بل يطرح كذلك موضوع الأدب بوصفه اختراعا. إنه ينفصل عن الفكرة المعتادة في الحتمية التي طالما سادت في أدبنا. إذ بالنسبة له فإن الأدب الذي يفترض أنه شعبي، الشعر الجاووشي، هو شيء أكثر من مجرد انعكاس لواقع. ففيه إبداع لفظي قصدي. إنه «حُلم مُوجّه» مثله مثل كل الفنون.

الأدب بوصفه مشروعا للتأسيس (باث) أو بوصفه إبداعا لفظيا (بورخس). أليس ثمة علاقة كذلك بين هذين المنظورين وبين تأملات ليثاما ليما حول الصورة أو حول العصور الخيالية ؟ بالنسبة للكاتب الكوبي فإن الأدب يتأسس، فعلا، في «مفهوم للعالم بوصفه صورة»، وكذلك «في الصورة باعتبارها مطلقا، الصورة التي تعرف أنها صورة، الصورة بوصفها آخر تاريخ ممكن». ورؤية ليثاما ليما للصورة جمالية وميتافيزيقية في الوقت ذاته. جمالية: إذ فيها تتبلور القدرة المبهجة للقصيدة. إنها الرؤية النهائية التي تؤكد الجسد المجازي، والعلاقات اللانهائية التي تبعث في القصيدة. وميتافيزيقية: لأن الهام فيها ليس هو الوهم الواقعي (رغم أنه لا ينفي التشابه)، بل طاقتها على الإدهاش، وفي الإدهاش إمكانية تجسيد العالم وارتباطاته السرية. لهذا يؤكد: «ما من مغامرة، ما من رغبة حاول فيها الإنسان قهر مقاومة، قد كفت عن الانطلاق من تشابه ومن صورة، فقد أحس الإنسان دائما بأنه جسد يدرك نفسه بوصفه صورة، ومن ثم فإن الجسد، باعتباره نفسه كجسد، يتحقق في امتلاك صورة»[17]. الصورة، إذن، هي طبيعة جرى إبدالها، لكن في هذا الإبدال تشق كل العلاقات الممكنة مع الثقافة ومع الصور التي تخلقها طريقها. من هنا فإن جماليات

ليثاما هي جماليات الحدس. فهي تغفل تماما العلاقة السببية السهلة لترتبط بالتركيبة الإبداعية. وهي كذلك جماليات الشكل التي تتحول فيها الطبيعة، بفعل الذات المجازية، إلى «منظر». والشيء الجوهري فيها هو أبنية وارتباطات اللغة.

وكما أوضح سيبيرو ساردوي، بصدد قصص ليثاما، قال. «لكن الهام هو الضبط الثقافي لمجازاته: لأن ما تحركه العلاقات وليس المضامين، ما يهم ليس المصداقية - بمعنى التماثل مع شيء غير لفظي - في الكلمة، بل حضورها الحواري، مرآتها».[18] وبمعنى مماثل، بالنسبة لليثاما فإن الحوار بين الإنسان والطبيعة يجعل من هذه الأخيرة مجالا تمتزج فيه كيانات طبيعية وثقافية تمر بتحولات متبادلة لتخلق واقعا جديدا: هو الرؤية. ومن ناحية أخرى تقيم الصورة العلاقة بين الإنسان والطبيعة، لكن تقيم كذلك العلاقة بين الإنسان والتاريخ. فلسنا نعرف التاريخ في النهاية إلا من خلال صور سائدة في كل حقبة. فالتاريخ هو الأساطير التي تتجسد فيه. وزمن الإنسان هو «العصور الخيالية»[19].

3- اتجاهات مختلفة في النقد الجديد

إن النظر إلى الأدب باعتباره عالما مستقلا، له قوانينه وهياكله الخاصة، والنظر إلى العمل الأدبي باعتباره رمزا وتجسيدا خياليا لما هو واقعي، هما ما أسبغا نبرة جديدة على النقد الأمريكي اللاتيني. وليس هذا الاتجاه بالحديث، لكنه، أضحى أكثر عمومية في الفترات الأخيرة. وبين مؤسسيه لا بد من أن نذكر في المقام الأول - وكيف لا ؟ - الفونسو رييس. وبالفعل، ففي أعماق عمله المتبحر الذي يثير الإعجاب برزت دائما الحساسية والنظرة النقدية القادرتان على التقاط حركة الإبداع الحقيقية. ولم يكن الأمر ليجري على نحو آخر: فقد كان كذلك واحدا من ألمع مبدعي أدبنا. صحيح أن جزءا من عمله النقدي يقتصر على التبحر والتأويل، وبالمقارنة مع عمل أستاذ آخر مثل بدرو إنريكيث أورينيا ربما نجد هذا التبحر أشد تآلفا رغم كونه مبعثرا أحيانا، ويميل إلى تركيبة تسود فيها التجربة الجمالية. وفي هذه التجربة يمكن كذلك الإحساس بالمغامرة الفردية، وبعاطفة البحث. ومن ثم، فإن نظيره بيننا، هو بالأحرى بورخس. فكلاهما يشتركان - بالإضافة

إلى الكتابة المحسوبة المتهكمة، القادرة على كل الظلال - في مفهومه للفن بوصفه شكلا وبوصفه لعبا: شكل يتحول إلى جوهر الإبداع ذاته، ولعب يبلغ حدا يضمن أوضح واقع. ويمكننا الاستمرار في توضيح التوازي بينهما، لكن هذا يكفي. فكثير من الأمور التي يمكن قولها عن رييس تصلح كذلك بالنسبة لبورخس، وبالعكس. إنهما روحان متشابهان ويقفان عند بداية حداثتنا إلا أنني مازلت أود إبراز بعض جوانب الفكر النقدي لرييس. فهذا الفكر واحد من أكثرها تماسكا في الأدب الهسبانو - أمريكي، ويجد التعبير عنه قبل كل شيء في كتابين أساسيين: التجربة الأدبية (1941) ورسم الحدود (1944). وفي هذا الكتاب الأخير إذا لم يكن رييس قد بلغ حد صياغة نظرية للأدب ووضعها في نسق فإنه قد أرسى أسسها. إذ إنه، وبحماسة نفاذة، عرف كيف يرسم حدود مدار الأدب ويفصله عن باقي نشاطات الروح دون أن ينسى الأوعية التي تصل بينها. أما في الكتاب السابق فإن رييس يبدأ، كما ذكرت، من فكرة الأدب بوصفه شكلا، بوصفه لغة، لكن ليس ذلك فقط على طريقة النقد الأسلوبي أو اللغوي. فاللغة الشعرية، بالنسبة له، تتأسس على ثلاثة مستويات للغة (نحوية، وصوتية، وأسلوبية) وهي أفضل ما يستفيد من هذه المستويات ويعمقها. لكنها بالقدر نفسه إبداع لا يقتصر على تلك المستويات. وفي الحقيقة فإن الشاعر يصنع في الصراع ضد اللغة، كما طرح فاليري. «من هنا - يقول رييس - فإن وسيلته الأساسية هي الاستخدام المغلوط للكلمات ,Catacresis انه كذب بالكلمات عما ليس له كلمات تكذب عنه». مما يوضح في أن واحد يقظته، وعاطفته تجاه الشكل. «الشاعر - يضيف - لا يجب عليه أن يفرط في الثقة بالشعر بوصفه حالة وجدانية، وعليه بدلا من ذلك أن يصر على الشعر بوصفه تأثيرا للكلمات»[20]. والأدب هو إبداع في النهاية، «تتابع خيالي» لا تكمن صلاحيته في تناظر مفترض مع الواقعي، بل في الكلمة ذاتها. هنا تقع الصلاحية في سياقها الصحيح. ويعتبر رييس مثله كمثل الإغريق الذين يذكرهم، إن «القبول، بجدية الفن وبمخادعاته» مؤشر على الكرامة الإنسانية، ويبدو أن المتضمن هنا، بدوره، هو أن موقف القارئ - وموقف آن قد كذلك في المقام الأخير - هو ما يجعل من هذا القبول واقعا. واقع ما هو لا واقعي. وهذا، في حد ذاته، أمر عظيم القيمة. وإذا فكرنا في النزعة إلى الاعتيادي

كلها، وفي اللهفة ذات الرطانة الاجتماعية اللتين اجتاحتا نقدنا التقليدي، فإن فكر رييس يكشف لنا عن جذرية التحول الذي يطرحه لأنه يحدد، مثل فكر بورخس، الخط «الفاصل» بين منظورين نقديين فحسب، بل بين موقفين إبداعيين بالطبع.

ولنكرر أن رييس وبورخس يقفان عند بداية أدبنا الحديث. وفي هذا تكمن حقيقة أساسية: فكلاهما قد أبرز أسبقية العمل الأدبي، ومن ثم أسبقية النقد ذاته. أما الاتجاهات المختلفة التي تبدي فيها فيما بعد النقد الأمريكي اللاتيني الجديد، فإنها تشترك، على الأقل، في هذا العامل المشترك. وهكذا، فهي تدور جميعها حول تقدير سائد: الأدب بوصفه إبداعا لأشكال ولعوالم خيالية، الأدب بوصفه مبدأ مكونا لما هو واقعي وليس انعكاسا له. وبعبارة أخرى فقد انفصلت تلك الاتجاهات عن العلاقة السببية بين العمل الأدبي والواقع، بين العمل والمجتمع، بين العمل والتاريخ. وهذه ا لعلاقة - المتبادلة والجدلية - تفهم الآن على مستوى جمالي. إلا أن النقد الجديد ذا الأساس التاريخي أو الاجتماعي (الذي يجد أفضل أسلافه بين ظهرانينا في جيليبرتو فريري Freyre، ومارتينث استرادا Estrada وبيكون سالاس Salas) ما زال شديد البعد عن المفاهيم الوضعية أو الحتمية للماضي. أولا، لأنه لا يخفى الأيديولوجية التي يقوم على أساسها ؛ ثم لأنه لا يميل إلى الحديث باسم «حقيقة:< بل يبحث، بالأحرى عن إرساء القيم غير البديهية لحقبة كاملة في العلاقة العميقة مع ما يقوله العمل الأدبي ويصمت عنه في الوقت نفسه. إنه ليس نقدا يود ببساطة أن يكون «ملتزماً»، بل إنه يسعى إلى كشف كيف يتطور داخل العمل الأدبي مفهوم للعالم ولوعي المجتمع. إنه نقد يقع، بهذا المعنى، داخل إطار سوسيولوجية الثقافة الجديدة على طريقة لوكاتش، وأدورنو، وجولدمان.[21] لكن ما يهم إبرازه، داخل هذا النوع من النقد الاجتماعي، هو أنه لا تغيب عن بصره حقيقة أساسية: إن دلالة العمل الأدبي ليست معطاة من خلال الأفكار التي ينطوي عليها، بل من خلال الرؤية الشمولية التي تكون لدى الكاتب عن العالم، وأخيرا، من خلال السلوك في مواجهة لغته الخاصة. إن ما يمكننا تسميته بأنه أخلاقي لدى الكاتب ولدى الناقد يكمن في هذه الإحالة إلى سلطات اللغة.

وتقع الدراسات اللغوية والنقد الأسلوبي الذي استمد منها عند بدايات

نقدنا الجديد. وإذا كان هذا المنظور يميل اليوم إلى أن يصبح أكاديميا أو جامعيا بعض الشيء فليس من الممكن عدم الاعتراف بفضيلته الأولية: وكونه قد استكشف بمعنى جمالي الطبيعة اللغوية للعمل الأدبي. ومن أوائل من مارسوا هذا النقد الأسلوبي - وربما كان أولهم - التشيلي بولاندو بينو سافيدرا Saavedra بكتابه شعر خوليو إيريرا إي رايسيج (1932). لكن مركز الإعداد والإشعاع لهذا المنظور كان في بونيوس آيريس، حول الأستاذ الإسباني أمادو ألونسو. وقد أسهم هذا الاتجاه لا في تجديد نقدنا فقط وفي طرح منهج مناسب، بل أسهم لذلك في توضيح واقع الموضوع الأدبي ذاته. وهو واقعه الشكلي. بهذا المعنى، على الأقل، فإنه يمثل محاولة أولى لما يشكل اليوم التحليل البنيوي. هذا ما تكشف عنه أعمال رايموندو ليد Lida، وآنخل روسنبلات RonsenbIat، وماريا روزا ليدا، وآنا ماريا باريتشيا، وإنريكي أندرسون امبرت Imbert. ويمكن أن يلخص كتاب النقد الداخلي الذي نشره الكاتب الأخير (1961)، الملامح الأساسية لهذا الاتجاه. لكن ربما كانت دراسة أمادو ألونسو، حول (شعر وأسلوب بابلو نيرودا) (1940)، هي ما يظل أفضل تمثيل للمنهج، وعلاوة على ذلك فإنها، بمعان كثيرة، تظل واحدا من أفضل كتب النقد في أمريكا اللاتينية. بعدها واصل نقاد آخرون هذا الخط نفسه ومن بينهم. ألبرتو اسكوفار ,Escovar واورلاندو أراوجو Araujo وخايمي الأزرقي Alazraki. كذلك فإن أحد أفضل ممثليه هو الكاتب البرازيلي أفرنيو كوتنهو Coutinho، مجدد النقد في بلده والقريب جدا من مفاهيم النقد الجديد criticism new.

لكن إذا كان النقد الأسلوبي قد كشف عن الطبيعة الشكلية وحتى البنيوية للعمل، الأدبي فقد بدا أنه قد صادف تحددا: إذ لم يكن يترجم بشكل كامل الطابع المفتوح للعمل، وتعددية لغته وطاقتها المتغيرة. وفي أعماق تحليله كان مازال يحترم لا مفهوما معينا للموضوعية فقط، بل كذلك الثبات السيمانطيقي للكلمة الشعرية. لهذا السبب، ودون رفض مساهمة النقد الأسلوبي، بل مع استيعابها، يظهر منظور أوسع يطمح إلى أن الكامل في رؤيته عناصر من اللغويات، وكذلك من علوم الروح الأخرى (الأنثروبولوجيا، والتحليل النفسي، وعلم الاجتماع، الخ). على هذا النحو يزداد الميل إلى النظر إلى الظاهرة الجمالية باعتبارها كلا، لأن تلك الكلية معطاة في اللغة

ذاتها، في اللغة باعتبارها نسقا من الترابطات. ويتخذ هذا التركيز النقدي الجديد صورا متباينة، حتى في مستوياته الأرقى.

أما أوكتافيو باث وليثاما فيمارسان نوعا من النقد يمكننا وصفه بأنه نقد التماثلات الكبرى. إذ تتم إضاءة العمل في نصه ذاته فقط، بل كذلك في سياق أوسع هو الحوار مع الأعمال الأخرى في وجود تقاليد حية. لهذا فإن العمل الأدبي هو حزمة حقيقية من العلاقات. وعمل الناقد هو كشف اسقاطات وارتباطات مساره. لم يعد الأمر يتعلق بإفراد لغة، ومن وراء تلك اللغة «شخصية» المؤلف، بل يبعث حضورا أشمل لا يكف عن تجاوز نفسه وذلك من قلب العمل الأدبي. هذا المنظور هو ما سمح لاوكتافيو باث، على سبيل المثال، في كتابه Cuadrivio الرباعية (1965)، بتجديد رؤية نقدنا التقليدي لروبين داريو أو للوبث فيلاردي. ويفرض تحليله قراءة جديدة لهذين الشاعرين وربما لكل الشعر الأمريكي اللاتيني. وبالفعل، فإن داريو ولوبث فيلاردي اللذين ينبعثان من كتاب باث هما شاعران متفردان تقريبا صانعان لتقاليد، لكنهما مغروسان في تقاليد أخرى أوسع تضيئهما وتمنح أعمالهما رنينا جديدا. داريو في تقاليد رمزية كونية وسرية، ولوبث فيلاردي في تقاليد شرقية بدأت مع الشعر البروفنسالي. لكن كل نقد باث، وعلاوة على قيمته الجمالية الخالصة وكذلك نقد ليثاما ليما في كتابه Anacleta del reloj منتخبات الساعة (1953)، يتمتعان بميزة ضخمة هي معرفة كيفية وضع ما هو أمريكي لاتيني في إطار بعد عالمي. هذا دون اللجوء إلى الوسائل الحزينة للتأثيرات (هذا الجهد البوليسي المبتذل، الذي يتحدث عنه بورخس). أو لما يسمى بنقد المصادر، وهما الوسيلتان المعتادتان في نقدنا التقليدي. هذا نقد لا يتأسس على مفاهيم خارجية، بل على الأساليب وأنساق التفكير. وبهذا المعنى يجب أن نضيف هنا الأعمال النقدية لثينتيو فيتييه Cinto Vitier وسيزار فرناندث مورينو. فالأول كتب كتابا بعنوان: العنصر الكوبي في الشعر (1958)، وطابع فهمه واضح من العنوان: ليس جهد طرح شعر«كوبي»، بل توضيح إسهام بلد في الإبداع العالمي. وهذه هي محاولة فرناندث مورينو نفسها في كتابه الواقع والأدوار (1967)، حتى حين تميل رؤية الشعر الأرجنتيني في الكتاب إلى التشكل حول تصنيفات قومية معينة، لكن هذه بدورها، تؤخذ بالقدر نفسه في إطار منظور عالمي وجمالي.

ويتخذ فرناندو اليجريا في مواجهة الأدب التشيلي، وإنريكي بيزوني Pizzoni في مواجهة الأدب الأرجنتيني، وويلسون مارتينز في مواجهة الأدب البرازيلي منظورا مماثلا للعالمية. هكذا، فإن المهم في النقد الأمريكي اللاتيني الجديد هو عزمه على تجاوز النزعات المحلية والتقييمات الضيقة. ويتزايد الوعي تدريجيا بأن ما هو أمريكي لاتيني يندرج ضمن نظام روحي أشد إتساعاً.

إنه كذلك نقد محايث للعمل الأدبي، لكنه يميل إلى أن يوضح في النص دلالات أخرى (تحليلية - نفسية، وفلسفية، الخ). وهذا ما حققه أمير رودريجث مونجال Monegal، ورامون تشيرا xirau، ورافاييل جوتييرث جيراردوت، ,girardot ومارثيال تامايو Tamayo، وأدولفو رويث ,Ruiz dais ونستور جارثيا كانكليني Canclini. وربما كان أولهم واحدا من أكثر النقاد اكتمالا ونفاذا في الأدب الأمريكي اللاتيني الراهن. وفي مقالاته حول روايتنا المعاصرة (والتي لم تجمع بعد في كتاب)، عرف كيف يبرز ما يميز هذا الفن الروائي، وما يفصله عن التقاليد الواقعية. لكن كتابه عن نيرودا (المسافر في مكانه 1966) يكشف في المقام الأول، عن جوانب امتياز منهجه النقدي. فهذا المنهج يطبق مفاهيم السيكولوجية العميقة: تحليل النص باعتباره نتاجا ذا رمزية وخيالية، يخلقه العمل ذاته. وهذا يعني ليس البحث عن سيرة المؤلف خلف العمل، بل البحث (طبقا لأفكار آزرا باوند) عن الشخص الشعري. لكن، خلال هذه المحاولة، لا يقرأ رودريجث مونيجال في النص فقط بل يقرأ كذلك في حياة المؤلف. من هنا فإن تفسيره لشعر نيرودا - وخصوصا تفسير إقامة على الأرض - شديد الاختلاف عن تفسير آمادو ألونسو. فبينما كان الأمر بالنسبة لهذا الأخير شعرا متقشفا، فإنه بالنسبة لمونيجال شعر مفتوح، مغامرة وجودية. أما كسيراو، وجوتييريث خيراردوت، ومارثيال تامايو، ورويث - دياث هذان الأخيران على الأقل في الكتاب الذي اشتركا في كتابته، وهو (بورخس: اللغز والحل، 1955)،فيميلون إلى توضيح المضامين الفلسفية للعمل. لكن ما هو فلسفي عندهم يبدو وكأنه أفق: فالفراغ الحقيقي يشكل له الواقع الشكلي للعمل الأدبي. إنه، نقد جمالي بصورة أساسية. وفي البرازيل، رغم عدم ممارسة النقد بوجه خاص ورغم أنهم يشكلون بالأحرى تأملا فلسفيا ونظريا في الظاهرة الجمالية، يبرز هناك كتاب من أمثال فيكسون تشاجاس Chagas وفيلم

فلوسر Vilem Flusser يبرزون بالضبط في البرازيل الذي هو واحد من أكثر بلدان أمريكا اللاتينية ثراء في الفكر الجمالي خلال السنوات الأخيرة. وليس من قبيل المصادفة أن تكون إحدى أكثر حركاتنا الشعرية تجديدا، وهي حركة الشعر المحسوس التي يتزعمها أوجستو دي كامبوس، وديسيو بيجناتاري، وهارولدودي كامبوس، أن تكون في الوقت نفسه نظرية «بالغة الدقة عن اللغة[22]».

وهناك إسهامات نقدية أخرى قد يكون من الصعب الآن تجديد اتجاهات محددة لها. وهذه الإسهامات هامة بقدر ما تظل تنتهج رؤية ملازمة للعمل الأدبي. ويميل بعض النقاد بشكل واضح إلى السياق الاجتماعي مستفيدين كذلك من منظورات أخرى، مثل آنخل راما، وإيمانويل كارابايو، Caraballo ولويس هارس ,Harss ونوح خيتريك Jitrik بينما يفضل آخرون، قبل كل شيء، التحليل الجمالي: مثل ألفريدو ليفيفر Lefebver، وثيدوميل جويك goic، وخايكي كونتشا Concha، وخوسيه ميجيل أوفييدو Oviedo، وصائول يوركيفيتش Yurkievich، ومانويل دوران Duran، ولويس ليال Leal

أما بين الأكثر شبابا، فإذا كان ثمة اتجاه يتميز أبرز ما يكون فإنه اتجاه البنيوية. وسيفيزو ساردوي هو أول وأفضل ممثل لها. وكتابه الأخير كتابة على جسد (1969) هو مثال يثير الإعجاب للوضوح وللقدرة على القراءة. لكن يجب كذلك الإشارة إلى خوليو أورتيجا (التأمل والعيد 1968) والى خوسيه بالزا Palza. وندين لثلاثتهم ببعض من أكثر التحليلات نفاذا حول فننا القصصي الجديد. وفضلا عن ذلك، فإن بعض مقالات ساردوي، تميل إلى طرح شكل جديد للكتابة النقدية: مركب من التحليل النصي والتأمل الهامشي الذي لا تتضمنه خطة الناقد: في ذاتها، بل كذلك استنتاجاته، ووقفاته، وانطلاقته الذهنية في لحظة الكتابة نفسها. ومقابل الموقف السائد، في أفضل أدبنا، للكاتب الذي يبدع والذي ينظر إلى نفسه وهو يبدع (بورخس، باث، كورتاثار، وساردوي ذاته)، يأتي الآن موقف يناظره هو موقف الناقد الذي يحلل وينظر إلى نفسه وهو يحلل. وإذا كانت نظرة الأول تشده آنيا إلى تيار الإبداع وتجعله نقديا فإن نظرة الثاني - التي هي مزدوجة وربما لهذا السبب نفسه - تشده إلى التحليل الخالص وتضعه في الإبداع ذاته. تجعل من علاقته مع العمل الأدبي تجربة حية وفريدة. ربما يكمن هنا

مصير النقد والمقال في المستقبل: وليس تمييز قيم عمل من الأعمال الأدبية بإصدار أحكام، بل تجسيد هذه القيم في المستوى المزدوج للتحليل وللمشاركة. ففضلا عن كتابة كورتاثار مقالات نقدية ممتازة في مرحلته الأولى، يبدو هذا الكاتب الناضج وكأنه يعلن كذلك عن ذلك الشكل الجديد للكتابة النقدية. وأشير بذلك إلى الدوران حول اليوم في ثمانين عالما (1967). إن هذا الكتاب لا يحتوي فقط على ملاحظات حادة حول الأدب الأمريكي اللاتيني، وكذلك على نصوص نقدية حقه، مثل النص المكرس للثياما ليما، ولا يضم كذلك فقط، كما في مقالات بورخس، مقدرة خاصة على نزع قداسة الثقافة غارسا الدعابة والتهكم في كل ما يتناوله ولا يحقق فقط مزج وخلط أشد المستويات اختلافا: الاعتراف والتحليل الخالص، لكنه، في المقام الأول، كتاب تتحول فيه اللغة ذاتها إلى نوع من النسق النقدي: اللغة بوصفها أكثر مغامرات الفكر جذرية. وفضلا عن ذلك، ربما كان أفضل ما فيه، باعتباره كتابا للسيرة الذاتية، هو رؤيته غير الشخصية وبسبب كونه على نحو ما كتابا للمقالات وللنقد، فإنه يسعى إلى طرح إشكالية كل علاقة مع الأدب ومع العلم - إلى تعلم دروس الهاوية - كما في نص جول فيرن الذي يورده. أليس ذلك، أيضا، في العمق، هو مسعى كل نقد جديد؟

الحواشي

(*1) شاعر وكاتب فنزويلي (ولد في بوليفار 1933). من أعماله: فيما تتوالى الأيام (كاراكاس 1961). بورجيس الشاعر (مكسيكو 1967)، النظرة (كاراكاس 1976)، خورخه لويس بورجيس (باريس 1971)، تولى إدارة مجلة Imagen (صورة) في كاراكاس، عمل أستاذاً في الجامعة المركزية في فنزويلا، وأستاذا مشاركا في القسم الإسباني بجامعة بيتسبورغ في الولايات المتحدة الأمريكية [المراجع].

(*2) المصداقية، هنا وفيما يلي ترجمة لكلمة Verosimilitud [المترجم].

(*3) "J'ai voulu dire ce que, ça dit, litteralement et dans tons les sens"
بالفرنسية في الأصل-[المترجم].

(*4) شارل سانت بوف الناقد الفرنسي المعروف (1804-1869) له بين كتبه العديدة (أحاديث يوم الاثنين) (وأحاديث الاثنين الجديدة) (Nouveaux lundis) و (Causeries du lundi) وهي المشار إليها هنا [المراجع].

الهوامش

(1) Alfonso Reyes, La experieucle llteraria, en obras completas t. XIV, Mex-ico Fondo de Cultura Economica 1962.

(2) jorge. L. Borges, Otras inquisiones, Buenos Aires Emece, 1960.

(3) Jose Lezama Lima, Analecta del reloj, La Habana, Origenes, 1953.

(4) A. Reyes, op. cit.

(5) Jose E. Rodo Prorto. en Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1967.

(6) Octavio Paz, Coniente alterna تيار متردد Mexico Siglo xx,1967.

(7) Ibid

(8) A. Reyes El. deslinde, en Obras Completas, t. XV, Mexico, Fmdo de Cultura Economica,1963.

(9) jorge L. Borges, Discusiom, Buenos Aires, Emece,1957.

(10) Jorge L. Borges, EI hacedor, Buenos Aires, Emece,1961.

(11) O. Paz. op. cit.

(12) المرجع السابق.

(13) Enrique Andersom Imbert, La Critica literaria Contemporanea Buenos Aires, Gure,1957.

(14) O. Paz, op. cit.

(15) Octavio Paz, Puertas al Cawpo, Mexico, Universidad Nacional Autonoma de Mexico, 1966.

(16) Jorge L. Borges, op. cit. nota, p. 6.

(17) Levama Lima, op. cit.

(18) sovero Sarduy, Escrite Sobre un cuerpo Buenos Aires, Sudamericana,1969.

(19) Jose Lezama Lima, La expresiom ameicana, La Habana, Instituto Wacional de Cultura,1957

(20) Alfonso Reyes op. cit. cf. nota p.10.

(21) يمكن الرجوع إلى محاولة جيدة لهذا النوع من التحليل الاجتماعي، مطبقا بوجه خاص على الأدب الأمريكي اللاتينيي في مجلة Aportes (العدد 28، باريس، أبريل 1968)، عدد أعده روبين بايرو ساجبر Barrero Saguier بمعاملة فرناندو أليجريا Alegria، وجوسيه جيليرم سيركيور gullermi Merguior وايبر بردوجو Iber Verdugo وجييرموبييس-بوسكان Ypes-Boscan. كذلك يعد من ممثلي الاتجاه المذكور الكاتبان البرازيليان أوتومارتا كاربوه Carpeaux وأنطونيو كاندويدوه Candido, اللذان يتمتعان بمجموعة أعمال هامة في هذا المجال.

(22) Cf. Augusto de Cawpos, D ecio Pignatari y Haroldo Campos, Teorla da poesia concreta, Sao Paulo,1965. ادوكامبوس د. بيغناتاري: نظرية الشعر المحسوس.

الباب الرابع
لغة الأدب

4 تجاوز اللغات الخاصة المحددة

هارولدو دي كامبوس[*1]
Haroldo de Camos

1 - أزمة المعيارية

إن الميل نحو التحديد الأدبي الصارم للأنواع الأدبية، نحو التطوير الدقيق لمحك للأنواع الأدبية، هو نتيجة طبيعية للمفهوم التقعيدي والمعياري للغة، المميز للكلاسيكية. ونحن مدينون للبنيوي التشيكوسلوفاكي جان موكاروفسكي jan Mukarovsky بدراسة بالغة الدقة بشان هذه المشكلة، تحمل عنوان جالية اللغة La estefica del leguaje. «إن فترة يبلغ فيها الميل للتقعيد الجمالي للغة ذروته تسمى، عموما، فترة كلاسيكية، وهذا الميل في ذاته يطلق عليه اسم الكلاسيكية... فالكلاسيكية، ذروة الكمال الجمالي للغة، تحاول الوصول إلى الإلزامية الأشد صرامة والى أشمل عمومية للقاعدة». وعلى نهج «أطروحات عام 1929» لحلقة براغ اللغوية، الذي كان موكاروفسكي، كما هومعروف أحد مؤسسيها، يفرق هو لغويا بين أشكال وظيفية مختلفة، مثل اللغة الذهنية واللغة الوجدانية، واللغة القياسية

(Standard) واللغة العامية، واللغة المكتوبة واللغة المتكلمة، إلى آخره. وكل واحد من هذه الأشكال له قواعده. وتختلف القواعد الجمالية في كل «لهجة وظيفية». هكذا فإن القاعدة، بعبارات المنظر التشيكي، (وننبه إلى أنه يقوم بمجرد وصف وليس بتقدير تقيمي للظاهرة)، تتولى دور راعية حقيقية «لنقاء» شكل محدد من اللغة أو للغة عموما. فالكلاسيكية، تبعا لتعريفها، تميل إلى التحديد المضبوط لمختلف اللهجات الوظيفية. ويشير موكاروفسكي إلى رأي بوفون Bouffon في (مقال في الأسلوب Discours sur le style)، والذي تبعا له يكون «الذين يكتبون مثلما يتكلمون يكتبون على نحو فقير، حتى لو كانوا يتكلمون جيداً». إذن، فالنظرية المعيارية للأنواع الأدبية ليست سوى إسقاط هذا الموقف على الأدب، حيث إن «كل نوع أدبي يمثل كذلك فرعا وظيفيا معنيا للغة».

لكن حقيقتنا تشهد الوجه الآخر للعملة، على وجه الدقة، مع التحلل الذي يسبب الدوار لقانون الأنواع الأدبية ولتقسيمها إلى أقسام لغوية. بهذا المعنى، مثلت الرومانسية ثورة ضد الطابع التحريمي السائد للقواعد الجمالية الكلاسيكية وتبدت بالدرجة الأولى-وفق ما يقول موكاروفسكي، الذي يركز خصوصا على المثال الفرنسي-في مجال الألفاظ، حيث كان يسري التمييز بين كلمات نبيلة («nobles») وأخرى وضيعة («bas»)، حيث كانت تلك الأخيرة تستبعد من اللغة القياسية.

وبتجاوز النماذج اللا-زمنية الجامدة، بنزعاتها المطلقة والمحددة-سلفا، تنتقل نظرية الأنواع الأدبية في نظرية الشعر الحديثة، على هذا النحو، لتشكل أداة عملية وصفية تتمتع بنسبة تاريخية، وليس هدفها فرض حدود على المظاهر الحرة للإنتاج النصي في تجديداته وتنويعاته المكونة، وحيثما تتحلل فكرة النوع الأدبي كمقولة قسرية فإن مفهوم اللغة التي تكون قاصرة عليه، والتي تمثل خاصية مميزة له، يكتسب بدوره طابعا نسبياً.

لكن التأملات النظرية التي يمكننا اليوم إجراؤها بصدد نظرية الأنواع الأدبية، مزودين بمنظورات جديدة، لا تمثل سوى الجانب الميتا-لغوي(2*) لثورة أصبحت معروفة في مجال اللغة الأدبية في «ممارستها» إذا شئت. وقد تحدثنا عن التساؤل الرومانسي إزاء المحظورات التحريمية للكلاسيكية. إلا أننا، وأبصارنا موجهة صوب الحداثة، يمكننا أن نميز، في إطار

الرومانسية ذاتها، بين أولئك الرومانسيين الذين سنسميهم «خارجيين» (لامارتين ,Lamartine وفيني Vigny، وموسيه ,Musset وهوجو Hugo، على سبيل المثال) وبين «الداخليين» (وهم الخط الذي يمضي من نوفاليس Novalis إلى بوPoe، والذي ينتج في فرنسا نرفال Nerval ويصل، عبر بودلير Baudelaire، إلى الرمزية وإلى الشعر الحديث). وهؤلاء الآخرون هم أكثر بكثير من الأولين، جعلوا من جماليات شعرهم جماليات انقطاع وأفلحوا في حمل خلافهم مع قانون إمكانات البلاغة الكلاسيكية إلى مادية لغتهم ذاتها.

وكما لاحظ الناقد الأمريكي الشمالي ادموند ويلسون Edmund Wilson في دراسته عن الرمزية، فإن الشعر الحديث ينتهي به الأمر إلى أن يصبح، إلى حد كبير، محصلة للإسهام الاستشراقي لـ «بعض الرومانسيين الذين، حملوا الرومانسية، على نحو معين، إلى مدى أبعد بكثير مما لم يفعله أبدا شاتوبريان Chateaubriand أو موسيه، ولا حتى وردزورت Wordsworth وبايرون ,Byron وتحولوا إلى الأسلاف الأوائل للرمزية، ووضعوا بين قديسيها بعد ذلك». كذلك كان من الضروري أن يتم، تدخل نقدي يقوم بإعادة التقييم والتصحيح حتى يبلغ بعض من أهم هؤلاء الرومانسيين الذين نسميهم «الداخليين» (نوفاليس، وهولدرلين Holderlin، ونرفال، وبونفسه) درجة احتلال المكان الذي يتمتعون به في التاريخ الأدبي في أيامنا.

2- «وسائل الاتصال» :Mass-Media تأثيرها

كانت إحدى النقاط الحاسمة في عملية تحلل نقاء الأنواع الأدبية وتحلل حصريتها اللغوية هي إدخال عناصر من اللغة النثرية والعامية في الشعر، لا في مجال الألفاظ فقط وهو المجال الذي شدد عليه موكاروفسكي، بل كذلك فيما يختص بطرق بناء الجملة. وبفضل ذلك، وبدءا من الافتراضات التي يمكن تبينها، على سبيل المثال، لدى أمثال هاينه ,Heine وجوتييه ,Gautier يتطور الخط «العامي-التهكمي» للرمزية (هكذا يطلق عليه إدموندويلسون)، لدى أمثال كوربيير Corbier ولافورج ,Laforgue ليحمل إلينا في الوقت الحاصر «الملحمة-العامية logopeya» لدى أمثال إليوت أوباوند.

من الناحية اللغوية، ربما أمكن النظر إلى هذه المشكلة باعتبارها صراعا

في نطاق ما سماه لغويو براغ، في «أطروحات عام 1929» باسم «طرائق الظواهر اللغوية»، بمعنى «الظاهرة الشفوية» و«الظاهرة المكتوبة»، وفي المحل الثاني «اللغة التبادلية ذات الانقطاعات» و«اللغة المونولوجية المستقلة». وتحد الارتباط وتوسطه بين تلك الطرائق وبين وظائف اللغة، بمعنى اللهجات الوظيفية المختلفة، هي المشكلة التي يطرحها، في هذه الخطوة، الموقعون على «الاطروحات». وبتركيز الاهتمام نوعيا على (اللغة الأدبية)، يلاحظ لغويو حلقة براغ أن ملامحها المميزة تتمثل بالدرجة الأولى من اللغة المتصلة وخصوصا في صورها المكتوبة. واللغة الأدبية المتكلمة أقل بعدا عن اللغة الشعبية رغم حفاظها على حدود واضحة بالنسبة لهذه الأخيرة. أما اللغة المتصلة (في الخطب العامة والمؤتمرات الخ) فتظل أكثر بعدا. وأكثر ما يقترب من اللغة الشعبية هي اللغة التبادلية والمتقطعة (الحوار) التي تشكل، في طرح أعضاء حلقة براغ، سلسلة من أشكال التحول بين الأشكال المعيارية للغة الأدبية وبين اللغة الشعبية.

وعند تناول مشكلة العلاقة بين «الأنواع الأدبية البدائية» (أنواع الأدب الشعبي أو الشفاهي) وبين الأنواع الأدبية «للأدب المتطور»، يشير ويلليك ووارين Wellek & Warren (النظرية الأدبية) إلى رأي الشكلي الروسي ف. شكلوفسكي V. Schklovsky، الذي يعتبر الأشكال الجديدة للفن مجرد تقنين لأنواع أدبية أدنى (أدبية-هابطة) ويبين فيكتور إرليش ,Victor Erlich في عمله الأساسي الشكلية الروسية ,Russian formalism كيف أولى ممثلو هذه المدرسة النقدية المجددة اهتماما خاصا للأنواع الأدبية الهجينة» من سير ذاتية، ورسائل، وتحقيقات صحفية، وقصص مسلسلة، ولفتاحات الثقافة الشعبية التي تحيا حياة عارضة على هامش الأدب، للصحافة، للمسرحيات الهزلية الخفيفة والفودفيل Vaudeville، وللأغنية الغجرية وللقصة البوليسية، كي يشرحوا من خلالها تجديدات مؤلفين من أمثال بوشكين ,Pushkin ونكراسوف Nekrasov ودستويفسكي ,Dostoyevski وبلوك Blok.

أن «تهجينية الأنواع الأدبية»، في سياق الثورة الصناعية التي بدأت في إنجلترا خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر، والتي بلغت ذروتها، مع ميلاد الصناعة الضخمة، خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، أخذت تختلط بتهجينية وسائل الإعلام وتتغذى عليها. ويتولى ظهور الصحافة

الضخمة دورا أساسيا في اتجاهات الأدب. فاللغة المتقطعة والتبادلية، المميزة للحوار، وجدت في آنية الصحافة وتجزيئيتها مسارها الطبيعي. ولم تغب أهمية الصحيفة اليومية عن هيجل، ولا عن ماركس. فقد أشار الأول إلى أن قراءة الصحيفة اليومية أصبحت، بالنسبة لعصرنا، نوعا من التلاوة الفلسفية الصباحية؟ أما الثاني، فعند تأمله عن حق حول استحالة النوع الملحمي في عصرنا، كما فهمه الكلاسيكيون، يستخدم جناسا جميلا للتعبير عن أنه، أمام الصحافة، فإن الحديث والحكاية، القصة والقصيدة (das Singen und Sagen)، تكف ربة الإلهام الإغريقية في النهاية، عن أن تصبح مسموعة. أما مالارميه، الذي كان يرى في الصحافة «القصيدة الشعبية الحديثة»، أو شكلا أوليا من كتاب أحلامه الموسوعي والنهائي، فقد استلهم تكنيكات المسافات البصرية والعناوين في الصحافة اليومية، وكذلك المقطوعات الموسيقية، من أجل بناء قصيدته المرصعة ضربة حظ 1897 (Un coup de dés). فهذه القصيدة التي لا تتجاوز الصفحات العشر إلا قليلا يمكن اعتبارها، بحق، نوعا من الملحمة للعصور الجديدة، ملحمة مركبة وكثيفة للروح النقدي في صراعه ضد المصادفة، وفي تأمله حول إمكانية الشعر نفسها الذي كان هيجل قد تنبأ بموته أو بأزمته.

وقد حاول مارشال ماكلوهان Marshall McLuhan أن يفسر بطريقة بالغة الإيحاء مشكلة وسائل الاتصال(*3). وبالنسبة للمنظر الكندي-الذي يعتبره الكثيرون وحده «النبي» المثير للجدل للعصر الإلكتروني، متجاهلين أنه بحاثة Scholar عميق التبحر في أعمال جويس وباوند، وفي أعمال بو ومالارميه- فإن الصحافة الضخمة، خصوصا منذ اختراع البرق وتأثيره، وتحت شكل كاليدوسكوب(*4) الأنباء، وفي أسلوب وإخراج الصحف، تقترب من الثقافة الشفهية، التي هي غير خطية، ولكنها ذات حس متزامن، وملموسة وآنية، وتنتمي إلى الجماعة. والتناقض الظاهري يفسر بظاهرة التهجين، أو الامتزاج. هكذا فإن المبدأ الأبجدي لجوتنبرج، بوحدة زاوية الرؤية وبسلسلته الخطية، يتجاوز نفسه على وجه الدقة، حين يلتقي معه الوسيط medium التلغرافي، في الصحيفة اليومية، ومن الإسفين يولد شكل هجين. «إن ما هو هجين أو التقاء لوسيطين هو لحظة حقيقة وكشف، يولد منها الشكل الجديد... إن لحظة التقاء وسيطين هي لحظة التحرير والإنقاذ من البلادة

التي اعتاد طرحها على حواسنا .-إن ماكلوهان-يؤكد على أن مبدأ «التهجين» هو تكنيك للاكتشاف والإبداع، يبرز تأثير الصحافة الشعبية على مالارميه وجويس. ومن يقارن الصحيفة الحديثة بالقصيدة السوريالية يرى في ادجار آلان بو الرائد العظيم لهذا المجال. وقد كتب يقول. «إن الصورة الكاليدوسكوبية للتلفاز قد بشرت بها الصحافة الشعبية التي تطورت مع التلغراف. وقد بدأ الاستخدام التجاري للتلغراف عام 1844 في أمريكا الشمالية، وقبل ذلك بقليل في إنجلترا.. وكثيرا ما تستبق الوضعية الفنية العلم والتكنولوجيا لجيل أو أكثر. ولم تغب دلالة الكاليدوسكوب التلغرافي في مظاهره الصحفية عن إدجار آلان بو. وقد عرف كيف يستخدمه في إبداعين بارزين: هما القصيدة الرمزية والقصة البوليسية (detective story). وهذان الشكلان يتطلبان من القارئ مشاركة على طريقة «إصنعه بنفسك» (do it yourself).وقد كان بو بتقديمه صورة أو عملية غير مكتملة، يورط قراءه في العملية الإبداعية بطريقة أعجب بها وحاول اتباعها بودلير، وفاليري، وت. س. إليوت، وكثيرون غيرهم».

3- عملية تحطيم الأنواع الأدبية

أ) أحد الرواد

كانت هذه المقدمة مستفيضة بعض الشيء، لكنها ضرورية. فلم تبعدنا عن هدفنا المحدد، بل بالعكس فإنها ستتيح لنا أن نغوص في أعماقه مزودين بفيض من الأفكار تيسر لنا قراءة دالة للمجال الأدبي البرازيلي وبالتالي للمجال الأدبي الأمريكي اللاتيني، الذي علينا أن نحلله.

ماذا سيكون وضع الأدب الأمريكي اللاتيني في إطار مشكلة تجاوز معيار أو قانون Canon الأنواع الأدبية ولغتها الخاصة ؟

نعرف أن رومانتيكيتنا الشعرية-التي هي، كما عرضنا حتى الآن، اللحظة المحورية لدراسة الجوانب الحديثة للمشكلة-رومانتيكية متأخرة ومقلدة، تابعة تماما للنماذج الأوروبية، لا للنماذج «الباطنة«، حتى لو كانت منسية في مواطنها أصلية[*5]، بل للبارادجمات «الخارجية» بشكل أساسي (خطابية فيكتور هيجو، والحميمية المتهدجة لموسيه، والدينية الدامعة للامارتين). وإذا كان فاليري بالغ التشدد تجاه الأساتذة الفرنسيين لرومانتيكيينا («إن

العمل الرومانتيكي، عموما، يتيح بصورة بالغة السوء قراءة بطيئة ومشبعة بالمقاومة من جانب قارئ صعب المراس ومرهف الذوق»)، فكيف يمكننا نحن، دون تحامل على الموضوعية النقدية، أن نكون أكثر أريحية وتعاطفا مع كتابنا؟ إلا إذا كنا نريد أن تكون لأحكامنا مجرد قيمة محلية ولا نتطلع إلى الحكم الأكثر صرامة «للأدب العالمي»، حيث لن تكون لها قيمة لأنها تشير إلى معايير مصطنعة، إنها ستكون أحكاما عارضة، ثمرة وعي متهاون، وسوف تنتهي بان تحيل آدابنا إلى مجرد وضع «محميات»، إلى آداب «ثانوية»، خاضعة لنظام دائم من الوصاية الجمالية. فالناقد الأمريكي اللاتيني، خصوصا في اللحظة الراهنة لصعود آدابنا في الساحة العالمية، لا يمكن أن يكيل بكيلين: أحدهما من أجل دراسة التراث الأوروبي، والأخر من أجل التصدي للشرط النوعي لأدبه. بل يجب عليه أن يتصدى لكليهما بالوعي نفسه وبالحماسة ذاتها، ومن هذا الموقف الجذري بصورة نموذجية فقط يمكن أن تنشا إعادة تقييم تاريخنا الأدبي الذي لم يفلت رغم حداثته النسبية من أكليشيهات الحساسية، ومن التكرار المتصل والرتيب لأحكام مسبقة لا تصمد أمام التحليل المتمكن. إننا في حقبة ضغط المعلومات والاتصال السريع، حين يحقق الواقع اليومي نبوءة ماركس وإنجلز: «إن الأعمال الفكرية لأمة ما تصبح ملكية مشتركة لكل الأمم الأخرى. والتضييق والحصرية القوميان يصبحان يوما بعد يوم أشد تعذرا، ومن تنوع الآداب القومية والمحلية يولد أدب عالمي».

ومن جهة أخرى لا نعتقد بوجود علاقة ارتباط تماثلي بين التطور الفني والتقدم التكنولوجي. ويؤكد رومان جاكوبسون Roman Jakobson أنه: «لا شيء أشد خطأ من المقولة واسعة الانتشار القائلة بان العلاقة بين الشعر الحديث وشعر العصور الوسطى هي نفس العلاقة القائمة بين المدفع الرشاش والقوس». وفي رسالة إلى كونراد شميت عام 1890 يؤكد إنجلز أن الفلسفة تنتمي إلى مجال محدد من تقسيم العمل يفترض توثيقا فكريا ينتقل من الأسلاف ويقوم بدور نقطة انطلاق، مما يوضح أن باستطاعة البلدان المتخلفة اقتصاديا أن تقدم إسهاما أصيلا في هذا المجال. ويبدو لنا أن من الممكن، بالمثل، أن نقول الشيء نفسه عن الأدب.

هكذا لن يكون من قبيل التناقض مع ما سبق قوله بصدد رومانتيكيتنا

أن نكتشف بالتحديد في أحد شعراء جيلنا الرومانتيكي الثاني (ولد عام 1832) سلفا للاتجاهات الطليعية في الشعر العالمي. وفي إطار الدقة البرنامجية نفسها التي تجعلنا نرفض التقسيم الذي يطرحه التاريخ البرازيلي المعاصر للرومانتيكيين إلى رومانتيكيين «عظام» ورومانتيكيين «ثانوين»، فإن المنظور الجديد الذي يتيحه لنا الشعر والنقد الحديث يسمح لنا، في المقابل، بالاعتراف بعبقرية شاعر وضعه معاصروه على الهامش لأن لغته على وجه الدقة كانت تتجاوز فهم زمنه. نعني جواكين دي سوسا أندرادي Joaquin de Sousa Andrade, أو سوساندرادي Sousandrade كما كان يحل الشاعر أن ينادي بتوحيد اسمي العائلة وتشديدهما في المقطع الذي يربط بينهما حتى يكتسب الاسم على هذا النحو رنينا إغريقيا وله عدد الحروف نفسها التي تكون اسم شيكسبير Shakespeare.

أما في الأدب المكتوب بالأسبانية، في أعقاب غضبة «القرن الذهبي»، فسيكون علينا أن ننتظر حتى حركة الحداثة في أواخر القرن الماضي (1880-1910) لندف لحظة جديدة من التدفق الإبداعي، إذ لا يوجد شيء في الوقت المنصرم بينهما باستثناء «بقع خجولة من الألق» (بيكير Becquer وروساليا دي كاسترو Rosalia de castro)، يمكن أن تقارن بكولريدج Coleridge, وليوباردي Leopardi, أو هولدرلين Holderlin, لكنها لا تشبه بودلير في شيء. هذا هو رأي الشاعر المكسيكي أوكتافيو باث، وهو واحد من أكثر النقاد الأمريكيين اللاتين نفاذا ومعاصرة، في دراسته عن روبين داريو. والمعنى نفسه عبر عنه هيدوبرو، بطريقة خلافية: «منذ القرن الذهبي نجد الآداب الإسبانية صحراء حتى روبين داريو».

إن سوساندرادي معاصر لبودلير. وكتابه الأول قيثارات وحشية Harpas salvajes, حيث نجد بالفعل اكتشافات شعرية جديرة بفرناندو بيسان Fernando Pessoa, صدر عام 857 ا، عام صدر أزهار الشر Les fleurs du mal. وفي هذا الكتاب ثمة طراز من الشعر التأملي-الوجودي يقارن بتعبير نوفاليس وهوالدرلين، وله كذلك وشائج بقصائد ليوباردي. (إيديلي Idilli) لكن العمل الفاصل لسوساندرادي هو قصيدة الجيسا Guesa التي نشرت أناشيدها الأولى عام 1867، التي تضم طبعتها الأخيرة، الناقصة بدورها، ثلاثة عشر نشيدا (لندن عام 1888). إنها قصيدة ذات موضوع أمريكي شامل، مستلهمة

من إحدى ملاحم هنود الموسكا muyscas بكولومبيا، التي جمعها همبولت Humboldt (في كتاب: منظر جبال الكورديرا Vue des Cordilleres عام 1810).

كان الجيسا طفلا سرق من أبويه وكُرسٍّ ليحقق المصير الصوفي لبوتشيتشا، إله الشمس. وبعد أن ربى في معبد الإله حتى سن العاشرة، كان عليه حينئذ أن يكرر رحلات الحجيج الطقسية ليقدم، في النهاية، كأضحية للإله في سن الخامسة عشرة. في ميدان دائري يربط الجيسا إلى عمود، ويموت بسهام الكهنة (التشيك Xeques)[*6] ينتزع قلبه كتقدمة للشمس ويجمع الدم في آنية مقدسة. يوحد سوساندرادي بين مصيره الشخصي كشاعر وبين قدر الجيسا الجديد، لكن فيما وراء هذه الدراما الفردية ل شاعر ملعون Poète Maudit، والتي يفسرها داء القرن mal du siecle، ثمة حافز تاريخي-اجتماعي قوي: فالشاعر يحسد مصيره في مصير الهندي الأمريكي المستغل من قبل الغازي الأبيض. انه، من جهة، يدين أشكال القمع والفساد ذوى السلطة محاربا الاستعمار وساخرا من الطبقات الحاكمة (النبلاء والكهنة)، ومن جهة أخرى يدافع عن النموذج الجمهوري الإغريقي-الانكاوي[*7] المستمد من الجمهورية الاجتماعية الطوباوية لأفلاطون ومن النظام المشاتي لدى هنود الإنكا، وربما من تفسير حر لجذور المسيحية. يجوب الشاعر الأمريكيتين وتأخذ القصيدة في التشكل دون خيط منطقي بالمعنى الدقيق، بسلاسة السيرة الذاتية لشخص يعيد تشييد ذكرياته عن أزمان وأماكن مختلفة ويزاوج بينها وبين طعم الذكرى. ولحظة الذروة في القصيدة هي مقطع «جحيم وول ستريت» الذي يجرى في بورصة نيويورك، في عقد السبعينات من القرن التاسع عشر (كان سوساندرادي يعيش، في تلك الفترة، في الولايات المتحدة الأمريكية. يتأثر الشاعر بتناقضات الجمهورية التي سيكتشفها في نموذجية (بارادجما) الحقبة نفسها، الجمهورية الأمريكية الشمالية (شعب الطليعة الفتى)، التي أصبحت ثورتها ضد المتروبول نبعا للإلهام أمام شعوب القارة المستعمرة. وكانت تتسلط على سوساندرادي مثل عزرا باوند من بعده، فكرة «جحيم مالي»، فكشف لمحة من شرور الرأسمالية الوليدة في مركز عملياتها نفسه أي وول ستريت، وانتقدها بشراسة. ونظرا لذلك، وتحت ضغط المضامين الجديدة، لجأ إلى حلول شكلية جديدة. فقبل مالارميه، الذي ترجع قصيدته ضربة

حظ Un coup de dés إلى عام 1897، وبجذرية أكثر من إدغار بو، الذي لا يزال شعره تقليدا، من نواح كثيرة، استلهم هو التكوين التلغرافي للصحف. ومقطع «الجحيم» هو في حد ذاته نوع من المسرح التركيبي، المصنوع من خلال عملية مونتاج للأحداث، بأخبار مستمدة من صحف الفترة، وشذرات تاريخية وأسطورية، وأقوال، وتعليقات لاذعة، كل ذلك في حواريات مكثفة، في أسلوب متقطع، محمل بالكلمات والجمل متعددة اللغات. والشاعر صريح تماما بشأن تكنيك التكوين لديه. ففي عام 1877 وتعليقا على نشيد الجيسا حيث نجد هذا المقطع، يلاحظ: «في النشيد الثامن الآن، احتفظ المؤلف بأسماء الأعلام المستقاة في أغلبها من صحف نيويورك وتحت تأثير الانطباع الذي تركته لديه». لكن لنرأول المقاطع المائة وستة وسبعين التي تكون «جحيم وول ستريت»:

(الجيسا يعتقد، بعد أن عبر جزر الأنتيل، أنه أفلت
من التشيك ويلج بورصة نيويورك للأوراق المالية ؛
صوت الصحراوات:)
- أورفيوس، دانتي، إينياس، هبطوا
إلى الجحيم، وعلى الإنكا أن يصعد...
Ogni-Sp'aranza lasciate Che entrate ...[8*]
- سويدنبورج، هل هناك عالم قادم ؟

إن الشاعر، في «شخص» الجيسا (الإنكا) الهارب من التشيك (الكهنة)، يلج جحيم وول ستريت، لكن لأنه قادم من أمريكا الجنوبية جغرافيا فإنه يصعد إلى مواضع الجحيم بدلا من أن يهبط إلى العالم السفلي، كما فعل أورفيوس، ودانتي، واينياس. ويكرر صوت ثان، (يتحدد بشرطة مزدوجة) يكرر التحذير الدانتي، المكتوب على مدخل الجحيم، لكنه يفعل بصورة غير كاملة، مجتزأة، معدلة لتناسب المقطع. فيجيب الصوت الأول (صوت صارخ في البرية) مناديا سويدنبورج (وهو فيلسوف لاهوتي وصوفي سويدي 1688-1772) سائلا عن إمكانية عالم أكثر عدلا.

في أعمال سوساندرادي، ذلك البطريرك الأمريكي اللاتيني المنعزل لشعر الطليعة، يتبلور بصورة واضحة تحلل الأنواع الأدبية. فالجيسا لديه يستعصى على التصنيفات المألوفة. وقد وجد الشاعر نفسه أن قصيدته لم

تكن درامية، ولا غنائية، ولا ملحمية، بل إنها تقترب بالأحرى من الفن القصصي. إنها «قصيدة-رواية»، كما سماها واحد من معاصريه، هو جواكين سرا-joa quin serra. وإذا كانت القصيدة ملحمية، فلن تكون كذلك بالمعنى التقليدي لهذا النوع الأدبي، بل بمعنى أنها «تتضمن التاريخ»، كما أراد باوند. الأمر هنا، مثلما في حالة (أناشيد Cantos) الشاعر الأمريكي الشمالي، هو أمر ملحمة غير ذات حبكة Plotless epic، ملحمة للذاكرة، تضم عناصر قصصية (على طريقة بايرون)، وغنائية، ودرامية في تصميم واحد. بسبب موضوعها ذي المدى القاري لاحظ الناقد سيلفيورومير و Silvio Romero إنه (من بين شعرائنا. فإنه، على ما أعتقد، الوحيد الذي يشغل نفسه بموضوع مستمد من الجمهوريات الإسبانية) وبسبب باروكية لغتها، وبسبب طابعها كخلاصة غنائية-أيديولوجية-من السيرة الذاتية، وبسبب مقاطعها في وصف المشاهد واهتماماتها الأسطورية والتاريخية، فإن قصيدة سوساندرادي تستبق محاولة أخرى حديثة لتجديد الملحمة (أو القصيدة الطويلة)، ألا وهي النشيد الشامل 1950 (Canto genevral)، لبابلو نيرودا.

ب) الحداثة والطليعة في أمريكا اللاتينية

في هسبانو-أمريكا نجد أن لحظة ذلك الانقطاع في فكرة الأنواع الأدبية وفي حصريتها اللغوية-بالدرجة الأولى فيما يتعلق بالتقسيمتين النوعيتين الكبيرتين الشعر والنثر-تتحدد ب «حداثة» روبين داريو ورفاقه. وقد لخص أوكتافيو باث جيدا الخصائص المجددة لهذه «الحداثة» باللغة الإسبانية (والتي تقابل، زمنيا، البارناسية والرمزية البرازيليتين، رغم أن ذلك ليس على الدوام بطريقة متماثلة جماليا): «بوصفها إصلاحا لفظيا. كانت الحداثة تركيبا للجملة، عروضا، قاموسا. وقد أثرى شعراؤها اللغة باستعارات من الفرنسية والإنجليزية، وأفرطوا في استخدام التعبيرات المهجورة والتعبيرات المستحدثة، وكانوا أول من استخدم لغة الحديث. ومن ناحية أخرى غالبا ما يجرى نسيان أنه يظهر في قصائد الحداثة عدد كبير من التعبيرات الأمريكية ومن التعبيرات الهندية. لم تستبعد نزعتهم العالمية لا إنجازات الرواية الطبيعية الفرنسية ولا الأشكال اللغوية الأمريكية. وقد شاخ جزء من قاموس الحداثة مثلما شاخت أثاثات وأشياء الفن الجديد :art nouveau أما الباقي

فقد دخل في تيار الكلام. لم يهاجموا الجملة القشتالي، بل بالأحرى أعادوا إليه طبيعته وتجنبوا التقديم والتأخير تشبها باللاتينية والتوكيد. كانوا مبالغين، لا متباهين، وكانوا خشنين في أحيان كثيرة، لكنهم لم يكونوا متصلبين أبدا. ورغم بجعهم وجندولاتهم أضفوا على النظم الإسباني مرونة وألفة لم تكونا سوقيتين أبدا، بل إنهما ستظهران فيما بعد بصورة تثير الإعجاب في اتجاهي الشعر المعاصر: ألا وهما حب الصورة الفريدة والنثرية الشعرية».

المرحلة الثانية والأكثر تحددا من هذه العملية تتمثل في «الطليعة»، في «الإبداعية-الحدية» التي حفزها في إسبانيا وفي أمريكا الهسبانية بالدرجة الأولى نشاط الشاعر التشيلي فيثتي هويدوبرو، الذي نشر بالفرنسية عام 1917 كتاب الأفق المربع Horizom carre ونشر في العام التالي في مدريد كتابا استوائيا وقصائد قطبية Ecutorialy Poemas articos, بالإسبانية، بالإضافة إلى كتابين آخرين بالفرنسية، هما هالالي Hallali وبرج إيفل Tour Eiffel (والأخير وضع رسومه ديلوني Delauney). ويبدو الدور الذي لعبه هويدوبرو في الشعر باللغة الإسبانية في هذا القرن مماثلا للدور الذي لعبه روبين داريو خلال نهاية القرن التاسع عشر: «لأن روبين داريو إذا كان قد جاء لينهي الرومانتيكية، فإن هويدوبرو قد جاء ليكتشف كهولة القرن العشرين ونماذجه النمطية التي يبرع في تقليدها اليوم، للأسف، الشباب الذين يشبهون تلامذة الرسم الذين يتدربون بنسخ أيدي وأقدام التماثيل الكلاسيكية (كاسينوس-أسينس 1919). إن هويدوبرو يضم إلى قصائده الفراغ الأبيض للصفحة المالارمية، والحيل الطباعية للمستقبلية الإيطالية، ويتلاعب بحرية بعناصر الواقع في تركيب مفتت، مليء بصور «متعددة البتلات»، والخلطات لا تنقصها الإيحاءات لما هو يومي وللعالم الميكانيكي، وكذلك لا تنقصها الرطانة التكنيكية-العلمية التي يستخدمها الشاعر في محاولته «السنة الأشياء» (إن شيئا هائلا، شاسعا مثل الأفق، يتجانس، يصبح حميما، وبنويا، بفضل الصفة مربع).

إن أهمية هويدوبرو باعتباره شاعرا ومنظرا للشعر أساسية لمن يريد أن يدرس مشكلة تجديد الوسائل الشعرية في أمريكا الهسبانية. وتأمل مثاله سوف ينقذ جزءا كبيرا من الإنتاج الراهن لهذا الشعر من الإلزام البلاغي، والتدفق الجياش غير المنظم، ومن الاستعارات التوليدية التي ينتهي بها

الأمر لأن تصبح هي الميراث المتأخر للسوريالية Surrealisme الفرنسية (ولكل «سورياليه» مماثلة). وفي المقابل سنكتسب وعيا أكثر بمشكلات بناء القصيدة باعتبارها موضوعا للعلامات، بوصفها كيانا سيميولوجيا: «سأقول لكم كيف أفهم القصيدة المبدعة. إنها قصيدة يعرض فيها كل جزء مكون، والمجموع كله، حقيقة جديدة مستقلة عن العالم الخارجي، منفصلة عن أي واقع آخر غير واقعها، ومن ثم فإنها تأخذ مكانها في العالم باعتبارها ظاهرة فريدة منفصلة ومتميزة عن غيرها من الظواهر (هويدوبرو).

جـ) الحداثة في البرازيل

يبدو أن حركة «الحداثة» البرازيلية-وهي المرحلة الأدبية التي تناظر «الإبداعية-الحدّية»-كانت تفتقر إلى الجماليات الراديكالية «للطليعة» الهسبانو-أمريكية وليس فيها أي شخصية تقارن بهويدوبرو. هكذا يقول أوكتافيو باث في مقال منشور في الملحق الأدبي لصحيفة التايمز Times اللندنية (في 14 نوفمبر 1968). وسنبيح لأنفسنا هنا أن نختلف مع هذا الرأي، رغم أن مقال باث يعد تقييما بارزا للمشكلة الأدبية لقارتنا ويتضمن ملاحظات مضيئة حقا حول هذا الموضوع. لكن حركة «الحداثة» البرازيلية كانت، فقط، متخلفة في الزمن بالنسبة للحركات الأوروبية من نوعها («فالبيان» الأول للمستقبلية الإيطالية يرجع إلى عام 1909). لكن تبرز في إطارها شخصيتان من الطراز الأول هما: أوزوالد دي اندرادي وماريو دي اندرادي (ليسا قريبين رغم الاسم المتماثل). وقد قدما إسهامات ذات قوة ابتكارية كبيرة للشعر، كما للنثر، حددت مستقبل الأدب البرازيلي. اوزوالد، بشعر «بالور برازيل» (1925-1927) Palo-brasil وبرواياته أو «مبتكراته» كما كان يفضل أن يسميها (الذكريات العاطفية لجوان ميرامار، عام 1924-Memorias Sen timeutales de Juan Mirauar، وساروفيم[*9] الجسر الكبير Serafin 1933 Puente Graude)، وببياناته المتفجرة (بيان شعر البالو-برازيل، 1924 Marifiesto de la poesia palo-brasil، وبيان أكل لحوم البشر 1928 Manipiesto antropofago)، وبمسرحه الثوري (1933-1937). وماريو، بشعره (منذ باوليثيا الهاذية 1922 Paulicea Desvariada بروايته أو «رابسوديته»، مكونايما 1928 (Macunalma)، وبكتاباته النظرية والجدلية (المقدمة البالغة الأهمية)

الباوليثيا، ومقال شعر الحداثة الذي قدم به كتاب (الجارية التي ليست إيساورا La esclava que no es Isaura 1925)[1].

يتميز شعر «البالو-برازيل» لأوزوالد-والاسم مأخوذ من الخشب الأحمر الذي شكل استغلاله من جانب البرتغاليين أول «إنتاج للتصدير» لدينا (في البرازيل) باللغة المكثفة، بالاقتصاد البالغ في الوسائل، بالتدخل المدهش للصورة المباشرة، بما هو عامي، بالدعابة. إلا أنه، وعلى خلاف المكسيكي خوسيه خوان تابلادا Jose Juan Tableda، وهو الشخصية الباهرة للانتقال من «الحداثة» إلى «الطليعة»، والذي كتب حوالي عام ١٩١٧، أول قصائد هايكو تكتب بالأسبانية، فإن أوزوالد، في القصائد-الأقراص التي تميل نحو أيجاز الشعر الياباني، لا يقدم أي مؤشر على الطرافة الشرقية: إنها كبسولات من اللغة الحية، ملتقطة مما هو يومي، تتميز بجهد كهربائي غنائي وهي عادة ما تكون مزودة ببصيرة نقدية صائبة، مثلما سيفعل بريخت فيما بعد-في نهاية عقد الثلاثينات-بقصائده المبتسرة، والتي يكون على القارئ أن يعيد تشكيل روابطها. أما ماريو، فيمارس شعرا متعدد الأصوات، (بوليفونيا)، تزامنيا، أقل عريا من شعر أوزوالد، لكنه يتميز مثله بالإيقاعات المتقطعة للحضارة الحديثة وبعفوية اللغة المتكلمة (برتغالية البرازيل، ذات «الإسهام الجمعي لكل الأخطاء» وليس اللغة المتحذلقة لأنصار «النقاء» في التعاليم البرتغالية). وفي كلتا الحالتين تنمحي الحدود بين الشعر والنثر بطريقة محيرة، حتى إن المعاصرين ذوى العقلية «التي تجاوزها الزمن» لم يعد بمقدورهم الاعتراف بتلك النتاجات، التي كانت تبدو لهم ثمرة (للبارانويا) أو «للغموض». وإذا كان صحيحا أن هذا الشعر قد تأثر بحافز الطلائع الأوروبية (المستقبلية، والضادية، والسوريالية، وقد عايش أوزوالد في باريس، مثله مثل هويدوبرو، رسامين وشعراء مرتبطين بالتكعيبية، كما كان ماريو قارئا لا يكل للتجريبيين الأوروبيين وكذلك لهويدوبرو نفسه)، فليس اقل من ذلك صحة أن هذه الاستعارات كانت تنطوي على نوع من التمثل مختلف تماما عن ذلك الذي كان يميز الفترات الأدبية السابقة. كان بين ظهرانينا ما يمكن تسميته «توافقا» Congerialidad مع التجارب الجديدة، لا تفسره إلا جزئيا عملية انطلاق التصنيع في المراكز الحضرية مثل سان باولو.

ويوضح انطونيو كانديدو هذه الظاهرة بقوله: «في البرازيل تمتزج

الثقافات البدائية بالحياة اليومية أو تمثل ذكريات مازالت حية لماض قريب. لقد كانت الجسارة المفزعة لأمثال بيكاسو، وبرانكوزي ,Brancusi وماكس جيكوب ,Max Jacob في أعماقها أشد تجانسا مع تراثنا الثقافي مما هي مع تراثهم. إن عادة الوثنية الزنجية، وعادة الكالونجا Calungas (العرائس)، والنذور، والشعر الفولكلوري، كانت تعدنا سلفا لقبول وتمثل عمليات فنية كانت تمثل في أوروبا انقطاعا عميقا مع الوسط الاجتماعي ومع التقاليد الروحية. ومن ثم عرف محدثونا فن الطليعة الأوروبي بسرعته، وتعلموا التحليل النفسي، ودعموا ضربا من التعبير محليا وعالميا في آن واحد، بينما يصادفون التأثير الأوروبي من جديد من خلال الغوص في التفصيلة البرازيلية. وهذا ما نظر له أوزوالد تحت اسم آكل لحوم البشر antropofagia أي القبول غير السلبي، بل تحت شكل التهام نقدي، للإسهام الأوروبي، وتحويله إلى ناتج جديد، متميز بسمات خاصة، يتحول، بدوره، فينال عالمية جديدة، وقدرة جديدة على أن يصدر إلى العالم كله (ومن هنا اسم شعر «البالو-برازيل». كما أشرنا سلفا).

وفي النثر، يتبدى التجديد مع إبداع أعمال لم تعد تندرج ضمن المفهوم التقليدي للرواية (الرواية «المكتملة»، جيدة الصنع، لواقعية القرن التاسع عشر). فميرامار أوزوالد هي كاليدوسكوب مكونة من 163 ذرة يجب أن تركب سينما توغرافيا في روح القارئ ويمكن فيها لأي فصل أن يكون قصيدة «بالو-برازيل» أو قصاصة من بطاقة بريد أو مجرد بند فكاهي (حماتي أصبحت جدة). وكتاب أوزوالد، الذي انتهى بعد عام من ظهور رواية يوليسس Ulysses لجويس التي صدرت عام 1911 يندرج ضمن الاتجاه المناقض للمعيارية في الرواية المعاصرة. وقد كثف أوزوالد بدرجة أكبر عمليات الفصل بين المشاهد ودعابة المفارقة في (ساروفيم الجسر الكبير)، وهي مهزلة من نوع ما كتبه رابليه عرفها انطونيو كانديدو بأنها «تلخيص ساخر للمجتمع الرأسمالي المنحل» واعتبرها ناقد آخر، هو ماريو داسيلفا بريتو Mario de Silva Porito أكثر الكتب جموحا في اللغة البرتغالية. وبين هذين الكتابين، نشر ماريو دي أندرادي متأثرا بالأول ومؤثرا في الثاني، كتابه ماكونايما ,Macunaima الذي كان رغم انطلاقه من النموذج الروائي التقليدي (الذي سماه ماريو «رابسودية»ورغم كونه يقوم على المفارقة العميقة

في الموضوع وفي اللغة، مثله كمثل كتب أوزوالد، فإنه يحافظ على خصائص نوعية تجعله عملا فريدا ضمن الثلاثية الأساسية لنثر الحداثة البرازيلي في عام 1928 في لينينجراد، ينشر فلاديمر بروب Vladimir Propp كتابه (Morfologuia Skazki مورفولوجيا الحكاية الحدوتة) الذي ستكون له أهمية كبيرة بالنسبة للتحليل البنيوي المعاصر للفن القصصي. ويحاول الدارس السلافي تحديد العناصر الثابتة في مجال الحكاية الخرافية الروسية كي يبرز بذلك الوظائف الأساسية التي يمكن أن تتولاها مختلف الشخصيات، لكن تسلسلها الذي لا يتغير يشكل نسقا تكوينيا واحدا، متكررا دوما، مع بعض التنويعات هنا أو هناك. وفي ذلك العام نفسه ينشر ماريو حكايته الخرافية الفائقة التي خلقها بواسطة توفيق عناصر تبادلية من كيان كلي من الأساطير التي قام هو، تمهيديا، بتحليلها واختيارها لتناسب غاياته الروائية، وبذلك قدم البراهين على تشابه فريد في خياله البنيوي، وقطع المسافة المتماثلة عكسيا. وكما في حالة الجيسا Guesa لسوساندرادي (الذي كان، علاوة على ذلك، مجهولا من جانب المحدثين البرازيليين)، فإن الموضوع الرئيسي لماكونايما هو موضوع أمريكي شامل، مستمد من أساطير أمريكا الأمازونية التي جمعها كوخ-جرونبرج-Von Roroima Zum Orinoco Koch Grunberg Orinoco 1961. أن ماريو-كما يقول الناقد كافالكانتي بروينسا-CacaIcan ti Proensa بهذا الصدد «اختار اسم ماكونايما لأن هذا الاسم لا يخص البرازيل فقط، بل يوجد كذلك في فنزويلا، والبطل الذي لا يصادف وعيه الخاص، يستخدم وعيا أمريكيا هسبانيا ويستمتع بالطريقة نفسها. ومن الناحية الاشتقاقية يعني ماكونايما «الشرير الكبير». وماريو يجعل منه بطلا دون طابع محدد، نوعا من النموذج النمطي للبرازيلي (وبالتالي، للأمريكي اللاتيني) الذي يبحث عن طابعه القومي وملامحه الإثنية. ويتطور الكتاب بنغمة ساخرة لير طبقا لمبدأ منطقي أو سيكولوجي، بل وفقا لذلك النظام من الضرورة والسببية السانتاجماتية التي يرسيها النسق الأصلي من الحكايات الخرافية من النوع نفسه. إن المؤلف يمضي مسبقا رونقا على مجمل نسيج الرواية من خلال ضم تنويعات مستقاة من أساطير أخرى، ومن حكايات شعبية من مختلف أقاليم البرازيل، علاوة على اللجوء إلى عناصر معاصرة وعناصر نقد اجتماعي (ولنكتف بمثال واحد. فالعملاق

بيايمان Piaiman ، في ميثولوجيا هنود التاوليبانجي ,Taulpanguel والذي يتصارع معه ماكونايما. يكون في البداية محتالا بيروانيا سرق منه الطلسم، ثم مهاجرا إيطاليا غنيا في سان باولو). ولغة ماكونايما تصبح مركبة، ونوعا من المزيج للغات البرازيلية المتنافرة، بتعبيرات عتيقة، وتعبيرات إقليمية، وتعبيرات هندية، وإفريقية، وطرق بناء جملة شعبية.

د) لا حدود بعد بين الشعر والنثر

إن خلخلة الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر، وذلك بإدخال تكنيكات بناء القصيدة في الرواية، قد أكدها الكتاب المعاصرون (التالون لبروست وجويس)، باعتبارها ميراثا منقولا، وباعتبارها إلحاقا سلميا. «ربما يكمن أهم ميراث يتركه لنا هذا الخط من الشعر في الرواية في الوعي الواضح بإلغاء الحدود الزائفة، بإلغاء التقسيمات البلاغية. لم تعد ثمة رواية ولا قصيدة: بل ثمة مواقف ترى وتحلل في نظامها اللفظي الخاص»، هكذا يعلن خوليو كورتاثار في كتابه (وضع الرواية، 1950 . Situociande la novela) وفي عمل سابق (ملاحظات حول الرواية المعاصرة 1948 Notas Sobre la noveIa contemporanea) فإن المؤلف نفسه، بعد أن يقيم تفرقة بين «اللغة التقريرية» و«اللغة الشعرية»(مما يذكرنا بتمييز جاكوبسون بين «الوظيفة المعرفية أو المرجعية» و «الوظيفة الشعرية» للغة)، يقرر أنه كان ثمة تداخل بين هذين الشكلين في الروايات التقليدية العظيمة، لكن ذلك كان يجري دون هدم «النظام الجمالي» العقلاني الخاص بالرواية. أما عن الرواية المعاصرة فإن«وهن الروائي فقط هو الذي سيظهر انتكاسة اللغة التقريرية-التي تكشف في الوقت نفسه عن إدخال موقف غير شعري، وبالتالي يمكن اختزاله إلى صياغة وسيطة». ويختتم كلامه محددا بدقة: «إن الاستمرار في الحديث عن «الرواية» أصبح يفتقر إلى المعنى في هذه النقطة. ولم يتبق شيء-التزامات شكلية في نهاية المطاف-من الآلية التصحيحية للرواية التقليدية. والانتقال من النظام الجمالي إلى النظام الشعري يتضمن ويعني تصفية التفرقة التصنيفية بين الرواية والقصيدة».

ونود أن نصف هذا الموقف-مستخدمين من جديد مصطلحات من لغويات جاكوبسون-باعتباره عودا متصلا للكاتب نحو مادية اللغة ذاتها («فالوظيفة

الشعرية» هي تلك التي تعود صوب الجانب المادي من العلامات)، حتى حين يصنع، ظاهريا، ذلك الذي يسمى، اصطلاحيا، باسم «النثر». وفي الأدب البرازيلي المعاصر، وبعد الأسلاف البارزين «لحداثة» عام1922، أنتج هذا الموقف الغنائية الاستبطانية لكلاريس ليسبكتور Clarice Lispector (قريبا من القلب الوحشي عام 1943،هو العمل الأول، والأكثر توفيقا حتى الآن، للكاتبة) ووصل إلى غايته في السرتون الكبير: دروب (1956) لجيمارايش روزا[2]. أما في الأدب الأمريكي المكتوب بالأسبانية فإننا نجد ذروة هذا الموقف، حسب. تقديرنا، في الفردوس 1966 (Paradiso) للكوبي ليثاما ليما. وكلا الكتابين-السرتون الكبير والفردوس-كتابان باروكيان: أو بالأحرى باروكيان جديدان، كتاب روزا، بسبب اختراعه المستمر للألفاظ، بسبب سماته التجديدية في تركيب الجمل، بسبب التهجين النصي (الذي يمضي من التعبيرات العتيقة إلى التعبيرات المستحدثة والى مونتاج الكلمات)، بسبب مواجهة الإرداف التخالفي oximoronesca بين الهمجية والتنقيح (السرتون الميتافيزيقي، مشهد المغامرات الانطولوجية لياجونزو-فاوستو Yagunzo-Fausto الذي يضطرب بين الرب وبين الشيطان)، بسبب صدمات topos «الحب المحرم»، «الشاذ» (ديادورين Diadorin، المرأة المتخفية في زي رجل، والتي توقظ في البطل، ريوبالدو Riobaldo، عاطفة لا يمكنه الاعتراف بها). أما كتاب ليثاكما، الباروكي الجديد بدوره بسبب المجازية الجونجورية لما هو يومي، بسبب عبقرية لغة هي فضيحة روائية بقدر ما تستبدل متواضعات «نمط» الرواية الواقعية بمتطلباتها من المصداقية وبالضرورات متعددة الأوجه للخطاب الشعري للمؤلف (فالطباخ أو سيدة المنزل، عند ليثاما، يعبر عن نفسه بطريقة الطالب الجامعي أو الطبي نفسها، فكأن المؤلف، بالإفراط في إضفاء الصبغة الشعرية على نثره، يرد بذلك على إدخال العنصر الحواري في الشعر الحديث)، وكتاب ليثاما هوباروكي جديد أيضا بسبب الصوفية التوفيقية، وكذلك بسبب الاندماج بين التعقيد والسذاجة naivete (لدرجة الاقتراب من الأدب الهابط Kitsch في بعض اللحظات)، وأخيرا بسبب موضوعة عشق تندرج بدورها في إطار الإيروس المحرم (عاطفة فوثيون Focion التعسة تجاه فرونسيت Fronesis التي تنتهي بجنون الأول).

« ... الباروك [الذي] هو ما يهم الناس في إسبانيا ومن أس بانيا في أمريكا..»، هكذا يعلن خوسيه ليثاما ليما على لسان خوسيه تيمي (الفردوس). وهي شخصية تحمل الكثير من ملامح السيرة الذاتية (ربما علاوة على تلغيز قصدي في الاسم Lezama Lima /EZ-IM / CE-MI). ومن يدري، فربما في الباروك على وجه الدقة، في شتلته الأمريكية اللاتينية وفي الحين الذي يتم فيه، في الوقت نفسه، الانصهار المميز لهذا الأسلوب، وينتج التهجين الخاص بالمواجهة بين ثقافات وأجناس مختلفة-يمكن أن نجد في صورة جنينية ذلك الموقف من عدم التوافق مع الميراث الكلاسيكي للأنواع الأدبية ومع المواضعات الأدبية المناظرة لها من جانب الكاتب الأمريكي اللاتيني. وفي هذا الصدد يمكننا الإشارة إلى سيفيرو ساردوي Severo Sarduy أحد مؤلفي الجيل الجديد، الذي يعد كتابه من أين هم المغنون(1967) De donde son los cantantes واحدا من أكثر المظاهر دلالة على هذه الباروكية الجديدة التي ترى في «تشكيلية العلامة» وفي طابعها بوصفها «نقشا» مصير الكتابة.

إن الكاتب سارودي في محاولته تحديد خصائص باروكية «التراكب» لدى مواطنه ليثاما يذكر هذا التعليق لثينتيو فيتييه Cintio Vitier بصدد أول قصيدة كوبيه هي مرآة الصبر 1608(Epejo de Paciencia) من تأليف سيفلستري دي بالبون :Silvestre de Balboa «إن ما جرت العادة على اعتباره فشلا، في قصيدة بالبون-أي مزيج العناصر الميثولوجية الإغريقية-اللاتيية، مع النباتات، والحيوانات، والأدوات، وحتى الثياب الهندية الأصلية (ولنتذكر حوريات الغابة[*10] ذوات التنورات)-هو في تقديرنا ما يبين أكثر ميزاته دلالة ودينامية، هو ما يربطه حقا بتاريخ شعرنا..». ومن الأعراض المميزة بدرجة كافية أن باستطاعتنا أن نصادف شيئا مماثلا في عمل مواطن باهتا جريجوريودي ماتوس (1633-1696) Gregerio de Matos ، الذي هو أعظم شخصيات الشعر الباروكي البرازيلي وأحد شعرائنا الأكثر معاصرة (من وجهة النظر التزامنية [السانكرونية]). إن جريجوريو، الملقب باسم «فم الجحيم» بسبب إلهامه السام، يصل بتهجين العناصر، المميز لتلك الفترة، إلى بنية لغته نفسها، مازجا فيها، من أجل تأثيرات التضاد ومن أجل الغرابة، بين الكلمات التوبى tupi (الهندية) والكلمات الإفريقية، في عملية مرحة من التوفيق اللغوي-

الساخر. بهذا المعنى فإن لغته، كما قال أوكتافيو باث عن لغة ليثاما، تصبح «حساء كريوليا»، متبلا عند خط الإستواء.

هـ) البُعد الميتا-لغوي.

لكن عاملا آخر، لا يقل أهمية، يتدخل في الأدب الحديث، ويسهم بقوة في الانقطاع، في وضع الأنواع الأدبية، وفي التمييز اللغوي الدقيق المناظر لها. وهنا يكون من الضروري أن نعود إلى مالارميه وإلى قصيدته ضربة حظ Un coup de dés. ففي هذه القصيدة، وكأنه يجيب على تأكيد هيجل بأن التأمل بصدد الفن، بالنسبة للروح الحديثة، ينتهي بأن يصبح أكثر إثارة للاهتمام من الفن ذاته، قدم مالارميه البعد الميتا-لغوي لممارسة اللغة، وهو بعد يقتصر على عالم الجمال وعلى علم الأدب أكثر مما ينتمي إلى الأدب بوصفه أدبا. إن مالارميه «يخترع القصيدة النقدية»، كما يقول أوكتافيوباث. إن الأمر هنا يتعلق بقصيدة تسائل نفسها عن جوهر النظم، بمعنى شديد الاختلاف رغم ذلك، عما تقصده ضروب «فن الشعر» المنظومة للمفهوم التقليدي: فما يجري ليس وصفة عن كيفية عمل الشعر، بل تمحيصا أعمق للحقيقة الخاصة بالقصيدة، تجربة حدية.

على هذا النحو فإن لغة المقالة ولغة التأمل النظري-الفلسفي (لغة الصياغة langage de formulation، إذا استخدمنا أحد اصطلاحات «اطروحات» حلقة براغ) تتكامل في القصيدة التي تجعل من نفسها ميتا-لغة للغتها-الموضوع ذاتها.

كذلك يناظر هذا الإدخال لبعد ميتا-لنوي في أدب الخيال ما سماه الشكليون الروس باسم «تعرية العملية»، والذي ليس هو سوى إظهار بناء العمل الأدبي نفسه بقدر ما يأخذ العمل في التشكل في حلقة نقد ذاتي متصلة. ويمكن لهذا أن يحدث بطريقة «جادة-جمالية» (والتعبير هنا لادموندويلسون)، كما في حالة مالارميه، أو بطريقة المفارقة الساخرة التي يتنزع الوهم، كما في حالة ذلك الرائد الاستكشافي لاتجاهات الرواية الحديثة، الذي هو لورنس شتيرن Laurence Sterne، بروايته تريسترام شاندي (1759- 1767)، ونحن نعرف أن فيكتور شكلوفسكي Victor Sehklovsky، في عملية نظرية النثر، يعتبر، في منظور خلافي متعمد، أن تريسترام شاندي

هي أكثر الأعمال الروائية نمطية في الأدب العالمي (على عكس ما جرت العادة من اعتباره حالة استثنائية ومسرفة)، وذلك لأنه، على وجه الدقة، يعرى بنية الرواية، وبذلك يخربها، و«ينزع عنها أوتوماتيكيتها» أمام إدراك القارئ، الذي يدفع على هذا النحو إلى التأمل بشان طبيعة الموضوع اللفظي الذي يقدم إليه، والى أن يتخذ تجاهه موقف المشاركة النقدية.

وفي الأدب الأمريكي اللاتيني يبدو لنا أن هذا الطرح للإشكالية الميتا-لغوية حدث للمرة الأولى في العمل الاستثنائي للبرازيلي ما تشادو دي أسيس-,Macha do de Assis وبالأخص في مذكرات براس كوباس بعد وفاته (Memorias 1881 (postumas de Bras Cubas، وكينكاس بوربا Quincas Dorba 1891، والدون كازموزو 1899 (Don casnwrro)، وهي كلقب يمكن فيها أن نلمح تاثير شتيرن، لكنه تاثير جرى استيعابه، رغم ذلك، وتم تنظيمه بمفهوم شخصي جدا. إنها روايات في أزمة، لم تعد قادرة على البقاء داخل حدود النوع الأدبي، وتقلل من قيمة التطور الروائي المعتاد لصالح جدل ساخر-ظهور الأرجنتيني ماثيودونيو فرناندث Macedonio Fernandez-(كاتب اللاشىء) كما يسميه سيزار فرناندث مورينو Cesar Femandez Moreno-حتى نجد معالجة جديدة، وأكثر تطرفا، بمعنى من المعاني، للمشكلة. فماثيدونيو يتجنب الكتابة بصورة منهجية (لا يتجنب مجرد التمييز بين الأنواع الأدبية، بل يتجنب كذلك أن يصنع الأدب باعتباره شيئا مكتملا)، ونصوصه-«أوراقه»-هي المسار المتعقل لهذا النفي. «بسبب إفلاته العفوي من الأنواع والأجناس الأدبية، أو بسبب خلقه لشخوص خاصة به، لا تحمل اسما بعد، فإنه كاتب صعب، رغم أن قليلين هم من يودون أن يكونوا أقل منه صعوبة (...) إنه صعب، ومن بين الأمور التي تشكل صعوبته أنه ليس من السهل إدراج كتاباته داخل إطار الأشكال التي يحددها الإدراك أو الروتين الأدبي (...) إن تعبيره الموجز والتحليلي في آن واحد، ونصه الذي ليس له نسيج رابط، بحيث إنه أحيانا إذا لم يقرأ تحت المجهر يمكن أن يضيع منا ما يربطه أو ينزع وريقات تاج الأفكار التي تحيط بالتطور الخطي للموضوعية، هذا أو ذاك يتطلبان مشاركة قراء ليسوا سلبيين بل قراء مغامرين مثل المؤلف، قراء مؤلفين مشاركين». هكذا يعرف ادولفو دي اوبيتيا Adolfo de Obieta محاولة تدمير المعايير الأدبية التي نفذها بدعابة ميتافيزيقية وبفانتازية ساخرة

مؤلف رواية تبدأ Una novela que comienza.

ومن ماثيدونيو نأتي إلى خورخي لويس بورخس Jarge Luis Borges, أخلص حلفائه، والسيد المتوج للأدب بوصفه ميتا-لغة، وأبرز شخصيات الآداب الأمريكية اللاتينية الراهنة، بفضل انتشاره وتأثيره العالمي (بما في ذلك تأثيره على تجديد تكنيكات الرواية الأوروبية، مما له دلالة خاصة). وبالنسبة لبورخس، «أمين مكتبة بابل»، لا يوجد عمليا فرق بين المقالة وبين أدب الخيال، بين «استقصاءاته» وبين «أقاصيصه». والموضوعات من قبيل الكتاب الأوحد والمجهول، اللا-زمني، الذي لخص كل الكتب ويكون من عمل مؤلف واحد، والذي يعاد تخيله عبر الأحقاب-وهي موضوعية مالارميه بلا جدال-هي موضوعات محورية في أعماله النثرية ككاتب مقالات وكمؤلف أعمال قصصية. إن أعماله تمتلئ عن عمد بتكرار المعنى، يحفزها لحن مميز :Leitmotiv هو التيه، الحديقة ذات الدروب المتشعبة، الإطلال الدائرية، إعادة اكتشاف الرواد عن طريق تخلف عن الزمن من منظور استرجاعي، فك رموز الأحرف المقدسة المنقوشة على بقع جلد فهد، القبس الخاطف للوجه الآلي في شاعر-مترجم (فيتزجيرالد Fitzgerald) لا تفسر براعته الفائقة إلا بكونه اقنوما للشاعر-المترجم عنه (عمر الخيام)، الخ. مثل هذه الدوافع يمكن تفسيرها باعتبارها مجازا واحدا واسع النطاق (وهو ما يقوله إليوت عن الكوميديا الإلهية: مجاز عن الكتابة وعن الكاتب الذي يكتب، في لحظة معينة، في حين يعتقد أنه يكتب. بهذا المعنى فإن النموذج على ذلك هو حكاية مثل (فحص أعمال هربرت كوين Examen de la obra de Herbert Quain) (من مجموعة أقاصيص Ficciones). فهذا النص المكتوب تهكميا بلهجة دراسة نقدية (تخليدا لذكرى الكاتب)، يتكون من تحليل، مليء بالنفاذ واللوذعية-بأنساق بنائية وملاحظات في ذيل الصفحة أيضا-، لعمل كاتب تجريبي لم يوجد قط (لكن كان يمكن أن يكون هو بورخس نفسه..) وهي كذلك مثال على حب بورخس للنص الموجز ولبحثه عن أسلوب محايد، شفاف، زي دقة ورشاقة تقربان من اللاشخصية، (إن بورخس «قد اجتهد في السمو بآلياته حتى صارت غير مرئية»، هذا ما يلاحظه لوير هارس Luis Harss في أعلامنا). إنه بالضبط أسلوب يلغي الحدود بين الأدب بوصفه عمل فن لفظي وبين النقد باعتباره ميتا-لغة وسيطة لهذه

اللغة-الموضوع. هنا نجد كيف أن هذا العدو للباروك-الذي يعتبر التلاعبات اللفظية بذخا من أجل الشباب والذي يصر على أن الإسبانية لا تحتمل الابتكارات اللغوية بالغة التعقيد، من نوع ابتكارات جويس (راجع حواره مع ج. توباني G. Topani في II Verri, العدد 65/18)-كيف أنه يصل، رغم ذلك، عن طريق تناقض آخر من تناقضاته الدائرية إلى أن يصبح سكندريا يقيم في بونيوس آيرس، ويفضل على توليدات الأسلوب الباروكي، الهندسة والحذف المنتميين إلى مدرسة «المانريزم manierismo» (مع فهم المصطلح بالمعنى التكنيكي البحت الذي يضفه عليه كورتيوس Curtius وهوك Hocke).

وهكذا نصل إلى خوليو كورتاثار Julio Cartazar, الذي يتطور من رواية من روايات العادات، هي الجوائز 1960(Los premios)، مع فترات راحة من الواقعية-السحرية، نحو الحجلة 1960(Raynela) المثيرة للإعجاب. وعن هذا العمل يقول لوير هارس: «الحجلة هي أول رواية أمريكية لاتينية تعتبر نفسها أنها، هي موضوعها المحوري، بمعنى أنها تنظر إلى نفسها في قلب التحول، مبتكرة نفسها في كل خطوة، بتواطؤ القارئ، الذي يجعل نفسه جزءا من العملية الإبداعية». وعلاوة على القراءة العادية (الفصول من 1 حتى 56)، تتيح الحجلة توفيقة ثانية لقراءة في المحور السانتاجماتي، وبذلك تشابه تجسيد ذلك الكتاب الخيالي، أبريل مارس April March، تلك الرواية «التراجعية والمتشعبة»، التي تولد روايات أخرى، والتي ينسبها بورخس إلى شخصيته-القناع Persona هربرت كوين Herbert Quain. أما أوكتافيو باث، فإنه مع إقراره تحذيرات ماثيدونيو فرناندث، يدرج عن حق كتاب كورتاثار ضمن العائلة الحديثة لـ «الأعمال-المفتوحة» ويقول. «الحجلة هي دعوة للعب اللعبة الخطرة لكتابة رواية». وفي الكتاب بطل يبدو ثانويا، هو الكاتب العجوز موريللي Morelli, الذي يحمل بعض ملامح ادغار بو، ومالارميه، وجويس، والذي هو نوع من «صورة الفنان في شيخوخته». إنه صورة شخص بعيد النظر، يرفض المؤلف «الذي، باعتباره رجلا تبهره ممارسة الحياة، وباعتباره ملتزما engage كذلك، يرفض فكرة أن العالم يوجد لكي ينتهي في كتاب)، لكنه، في الوقت نفسه، يغويه بصورة الفكاك منها. هذه الشخصية تنسج، استشفافيا، نظريتها الثورية عن الرواية في طيات الفصول الأخرى، وبالدرجة الأولى، في تقابل مع المسار الغنائي-العشقي-المستحوذ، المحوري

في الحجلة (الثالوث الذي يشكله أوليفييرا Oliveira وقرينه Traveler ترافلر، وربة الشعر ماجا/تاليتا Maga/Talita). وهي نظرية (لا كاتب» يتمرد على منطق خطاب الرواية وعلى اللغة «الأدبية»، ويعتبر أن «النزعة الوصفية» للرواية الواقعية قد تم تجاوزها (فالموسيقى تفقد النغم، والتصوير يفقد الطرافة، والرواية تفقد الوصف) ويلخص مشروع عمله كالتالي: «يمكن قراءة كتابي كما يشاء المرء. إنه كتاب مومس Liber Fulguralis، أوراق مبعثرة. وهكذا يمضي».. . وفي كتب تالية-(في 62، نموذج للتركيب، 62 1968(Modelo para armar)، وفي الدرجة الأولى، في مجموعات الكتابات الدوران حول اليوم في ثمانين عالما La vualta aldia eu ochenta 1967 (mundos) و الجولة الأخيرة 1969 (Ultimo round)-يبدو أن كورتاثار يواصل ما وصفه بسخرية ذاتية بأنه «خطوات هاملتية صغيرة داخل بنية ما يجري سرده نفسها». الآن، مثلما عند بورخس، لم تبق ثمة تفرقة بين المقالة والعمل القصصي، فكلاهما يقوم بدور أرصفة المسار المعاش والاستقصائي نفسه. («كثير مما كتبته ينتظم تحت علامة التمحور حول الذات، إذا سلمنا بأنني لم أعترف أبدا بفرق واضح بين الكتابة والعيش»). وفي الدوران حول اليوم يتم التجديد في الشكل المادي للكتاب-الموضوع نفسه، بإدخال حوار على ثلاثة مستويات بين النص والطباعة والرسوم التوضيحية (تصميم الكتاب Layout) وفي الجولة الأخيرة يدفعنا تأثير توضيب صفحات الصحف وآنية القراءة إلى تقسيم مادة الكتاب إلى جزأين قابلين للتمييز («الطابق الأول» و «الطابق الأرضي»).

لكن من المهم أيضا عند كورتاثار تناول البعد الميتا-لغوي من خلال المفارقة (سواء في أقوال الشخصيات، أو في معالجة أكثر المواد النصية تنوعا، من المعلومات العلمية وحتى الذكريات الغريبة لمتنبئ الأقاليم). إن موريللي يريد أن يجرب الرواية الكوميدية roman comique مثل أوزوالد وماريو دي أندرادي، حسبما فعل كل منهما على طريقته. وعند هذا الحد، حين يجب اعتبار ظهور المفارقة في الرواية بمثابة حوار بين النصوص أو «تناص» وهو مصطلح صاغته السيميولوجية جوليا كريستيفا Julia Kristeva على أساس دراسات ميخائيل باختين حول دستويفسكي ورابليه)، لايمكننا أن نغفل ذكر عمل أمريكي لاتيني حديث يدخل بمجمله في هذا المجال

للمفارقة «الحوارية» أو «البوليفونية» حيث تتهاوى الأنواع الأدبية «الراقية» وحصريتها اللغوية، وحيث يخضع الأدب نفسه لعملية «كرنفالية» عميقة تسبغ عليه الطابع الشعبي (باختين). ونشير هنا إلى ثلاثة نمور حزينة 1964 (Très tristes tigres)، لجييرمو كابريرا إنفانتي Guillermo Cabrera Infante الذي يبدو أن بهرجته Féerie[*11] اللفظية (بالإضافة إلى مونتاج الكلمات في التاثور لهويدوبرو، وإلى «قرقعة» مقاطع معينة عند كورتاثار) تكذب عدم تصديق بورخس لميول اللعب الكامنة في اللغة القشتالية. رأينا، إذن، كيف أنتج التفجر الميثا-لغوي في الأدب الأمريكي اللاتيني العدوي التي أصابت النثر القصصي من المقالة النقدية، ونتيجة لذلك، تآكلت من ناحية أخرى، عقيدة «نقاء» الأنواع الأدبية». ويمكن تتبع مسار مماثل أيضاً في الشعر.

فمن أوزوالد دي أندرادي إلى كارلوس دروموند أندرادي و جوان كابرال دي ميلونيتو Joan Cabral de Melo Neto في البرازيل، ومن هويدوبرو إلى أوكتافيو باث وحتى نيكانور بارا Nicanor Parra في هسبانو-أمريكا، يرتسم ذلك الخط من القصيدة فوق القصيدة أو ضدها: من القصيدة بوصفها رسالة مرفوعة إلى الأس التربيعي، بوصفها علامة فائقة، يضع دالها موضع التساؤل مدلول رسالتها الأولى (مدلول عملية إنتاج الدلالة نفسها).

يكتب أوزوالد نصوصاً من قبيل المكتبة القومية Biblioteca Nacional وهي قصيدة تتكون من مجرد تعداد عناوين الكتب التي يمكن أن نصادفها فوق أحد رفوف مكتبة ريفية: إنها الدعابة الميتا-لغوية، المفارقة من جديد. وهذه الدعابة ذاتها، وكذلك الموقف «الجاد-الجمالي» الذي يرجع إلى مالارميه (والذي هو الوجه الآخر لإشكالية الميتا-لغة) نجدهما لدى دروموند: ففي ديوان شخصي يسمى الشاعر الموقف الثاني باسم «الشعر المتأمل» وعند كابرال Cabral، الذي ينحدر من دروموند، فإن آلة القصيدة نفسها هي التي تتراكب وتنفك دون توقف بدقة صارمة الهندسة: (المهندس، 1945، وسيكولوجية التركيب، مع حكاية أنفيون و أنتيود Antiode، 1945 وسكين بحد واحد، 1955، الخ[3].

وفي أمريكا الناطقة بالإسبانية اقتفى التشيلي هويدوبرو، بصورة تنبؤية، عام 1916 هذا البرنامج الحق للبحث السيميولوجي للقصيدة-الموضوع:

لماذا تتغنون بالوردة، أيها الشعراء!
اجعلوها تزهر في القصيدة.

(وكان البرازيلي جوان كابرال، عند نهاية عقد الأربعينات، قد قال بصورة أكثر تركيبية: «الزهرة هي كلمة زهرة»).. ويسود قطب الدعابة في «قصائد مضادة» (1945) لتشيلي آخر هو نيكانور بارا بنزعته المضادة للغنائية، ونزعته المضادة للمحسنات البديعية، وبنقده للحيل البلاغية، وبتقشفه الذي يزداد حدة باستمرار. لكن الموقف الميتا-لغوي سيبلغ ذروته عند أوكتافيو باث: أولاً في قصيدة موجزة مثل الكلمات Las palabras (من ديوان البوابة الملعونة Puerta condenada، 1938-1948)، مصنوعة بكاملها من غموض تهكمي وقسوة معاشة، في «ساعة الحقيقة» تلك التي يبدو فيها أن الشاعر والقصيدة يسبر كل منهما قوة الآخر. وبعد ذلك في قصيدة بياض Blanco (1967)، وهي قصيدة قابلة للبسط، بصرية، ذات قراءات متعددة، حيث يبلغ الشاعر المكسيكي، في تقديرنا، ذروة مساره، محاولاً أن يجيب بممارسته الشعرية نفسها عن التأمل النظري الحاد الذي ظل يطوره حول قصيدة ضربة حظ up de des مالارميه وحول مستقبل الشعر (ويشهد على ذلك مقاله الجميل العلامات في حالة الدورانLos signos en rotacion 1965).

و) الشعر المحسوس (Concreta)

يمكن القول إنه، في الزمن الراهن، جاءت سلسلة من ظواهر ما اصطلح على تسميته بالأدب لتتجاوز الأطر التقليدية لهذا ا المفهوم، مثلها في ذلك مثل أفكار تصنيفي«الشعر» أو«النثر» (ناهيك عن«الأنواع الأدبية» وحصريتها اللغوية)، وجاءت لتشير نحو مفهوم جديد وأكثر دقة للنص. يكتب الفيلسوف الألماني ماكس بنز Max Bense قائلاً: «إن لمفهوم النص مدى جمالياً أوسع من مفهوم الأدب. وبالطبع فإن الأدب دائماً نص لكن النص ليس دائماً أدباً. علاوة على ذلك، يتجذر النص بعمق في أفق العمل الأدبي أكثر بكثير من الأدب ولا يسمح بأن تمحى آثار الإنتاج بسهولة، متيحاً رؤية الأشكال التي لا تزال غير مكتملة والأشكال البينية وكاشفاً عن الدرجات العديدة لحالات الانتقال. وفي هذا الشرط على وجه الدقة تكمن وظيفته الموسعة لمفهوم الأدب ويضيف:«إن مفهوم الأسلوب يناسب الأدب، ومفهوم البنية يناسب

النص، بمعنى أنه في الحالة الثانية تندرج اللغة أساساً، في مجال الجماليات المصغرة... فالنثر والشعر مفهومان يميزان شيئاً يمكن أن يكون مكتملاً في اللغة حين تقدم هذه نفسها في صورة نهائية، أي حين تكون أشكالها معروفة ومعطاة ويمكن أن تكون مكتملة ومبتذلة. والنص شئ يصنع باللغة، ومن ثم فهو من اللغة، لكنه، في الوقت نفسه، شئ يعدل، ويوسع، ويبلغ الكمال باللغة، ويحطمها أو يقلصها. النص دائما هو معلومة باللغة عن اللغة لا أكثر».

والآن يمكننا دراسة حالة الشعر المحسوس التي كانت بالضبط أحد أشكال الإنتاج النصي وكانت، على الأخص، موضوعاً للتأملات النظرية لبنز.

وقد ولدت الحركة العالمية للشعر المحسوس خلال السنوات الأولى من عقد الخمسينات نتيجة العمل المتزامن، والمستقل، للمجموعة البرازيلية «نويجاندرس Noigandres» («إبتكار Invencion» فيما بعد)، في سان باولو، وللشاعر السويسري أويجن جورمينجر Eugen Gorminger (الذي ولد في كاتشويلا إسبيرانثا، ببوليفيا، من أم بوليفية). وكانت أول عينة للحركة، على مستوى العالم، هي العينة البرازيلية التي تمت عام 1956 في متحف الفن الحديث بسان باولو.

ويقول أوكتافيو باث عن الشعر المحسوس البرازيلي في المقال سابق الذكر في صحيفة التايمز Times اللندنية: « ... من المستحيل أن نصادف بين شعراء هسبانو-أمريكا الشبان شيئاً يمكن مقارنته بالمجموعة البرازيلية، «إبتكار».... عام 1920 كانت الطليعة في هسبانو-أمريكا، وعام 1960، في البرازيل».

نشأ الشعر المحسوس البرازيلي من تأمل نقدي للأشكال. وحاول أن يركب ويدفع إلى آخر مدى تجارب الشعر العالمي والقومي. فمن ناحية، كان هناك مثال مالارميه، بتركيب جمله البصري وبالاستفادة من بياض الصفحة، وكان هناك التكنيك الايديوجرامي * لباوند، ونظرية الكاليجرام(*12) لأبوللينير («يجب أن يتعود ذكاؤنا على الفهم بطريقة تركيبية-إيديوجرامية بدلاً من الطريقة التحليلية-المقالية»)، وكانت هناك الكلمة-المونتاج لجويس، وكان هناك الإيماء الطباعي عند أ. أ. كمنجز E. E. Cummings، وكذلك

الإسهامات المستقبلية والدادية. وكان هناك، من ناحية أخرى، شعر«البالو-برازيل» لأوزوالد دي أندرادي، باختصاراته اللغوية وتكنيكات المونتاج، وكذلك قصائد جوان كابرال، بحماسه البنائي، ومذهبه في الهندسة. لكن كان هناك كذلك السينما (آيزنشتين ونظرية المونتاج الايديوجرامية)، وموسيقا فيبرن وأتباعه، والفنون التشكيلية (من موندريان Mandrian إلى ألبرس Albers وماكس بيل Max Bill والمصورين المحسوسين لجماعة«انقطاع Ruptura»، في سان باولو) بالإضافة إلى الصحيفة، والملصق، والدعاية، وعالم وسائل الاتصال السمعية البصرية وغير المكتوبة.

على هذا الالتقاء للوسائط يتغذى الشعر المحسوس وهو يعلن أنه «مكاني-زماني» و«لفظي-صوتي-بصري» (باللجوء إلى تعبير لجويس). ومن ثم، فليس ما يوضع موضع التساؤل هو مشكلة الأنواع الأدبية فقط، بل مشكلة الأدب نفسه ومشكلة اللغة اللفظية. إنها في هذا الموقف الراديكالي، حيث تخضع كل محددات القصيدة نفسها لرغبة عامة في الهيكلة (ما هو سيمانطيقي، وما هو طباعي-بصري، وما هو صوتي)، توجد بوصفها«إيحاء بالوحدة الأساسية للفنون»، إذا إستخدمنا ما تقوله سوزان لانجر Susanne Langer، حين تتناول مشكلات المكان والزمان في التصوير، وفي الموسيقا، وفي الأدب. وتؤكد مؤلفة الإحساس والشكل Feeling and Form أن: «حقيقة أن الإيهام الأولي لفن من الفنون يمكن أن يتبدى بوصفه صدى، وبوصفه إيهاماً ثانوياً في فن آخر يعطينا إيحاءً بالوحدة الأساسية للفنون... الإيهام الأولي يحدد دائما الجوهر، الطابع الحقيقي لعمل فني معين، لكن إمكانية الإيهامات الثانوية تمنحه الثراء، والمرونة، والحرية الواسعة للخلق التي تجعل جميعها العمل الفني الحقيقي مستعصياً على الوقوع في شباك النظرية». وبالمعنى نفسه يلاحظ أ. أ: منديلو A. A. Mendilow (في الزمان والرواية Time and the novel) أنه:«في الحقيقة يكاد يمكن التأكيد بأن أكثر التجارب والتجديدات دلالة لدى المصورين، والنحاتين، والمؤلفين الموسيقيين، و الروائيين لا تنبع فقط من الاستغلال الكامل للخصائص الكامنة في أداة عملهم، بل تنبع بالدرجة الأولى، وعلى وجه الدقة، من محاولاتهم لتجاوزها ولإدخال مؤثرات وإيهامات أبعد من الإمكانات الضيقة للأداة التي تحدهم... والدرجة التي يتحقق بها ذلك ربما أمكن أن تفيد بوصفه مؤشراً على تقدم أحد الفنون

من مرحلة أبسط إلى أخرى أعقد وأرقى تنظيما».

بالتجاوز الطوعي لمجال الأدب، وبتقديم البيانات الأولى في مجلة للعمارة، وبتنظيم الكتاب كموضوع بصري مطروح بكامله كأنه معرض متنقل لإيديوجرامات تقوم مقام لوحات الكاكيمونو[*13] اليابانية، وبالانتقال إلى القصيدة-الملصق وبإعادة تبني مثال ماياكوفسكي، في فترة الأجيت-بروب agit-prop (الدعاية-التحريضية) «ونوافذ روستا Las ventanas Rosta[*14] وفي النهاية، بطرحه فناً عاماً للغة، أخذ الشعر المحسوس يمارس تأثيره ليس فقط على التطور الأدبي، بل كذلك، وبصورة موازية، على تكنيكات إخراج الكتاب Layout وتحرير الصحيفة، والمجلة، والكتاب، وكذلك نصوص الدعاية. ولأنه لم يتخل أبداً عن البعد السيمانطيقي (فلم يقتصر أبداً على الصوتية الخالصة أو على مجرد النزعة اللفظية lettrisme)، فقد استطاع كذلك أن يطرح مشكلات الالتزام engagement، أو بالأحرى مشكلات شعر سيمانطيقي ثوري بنيوي، مبتعداً بذلك عن «نزعة الغياب» و «نزعة النقاء» في النهج السويسري وفي المظاهر الأوروبية الأخرى للحركة. وبمزاوجة أنشطتهم في الإنتاج النصي بتطوير نظري كثيف وبعمل متصل ومنهجي في الترجمة الإبداعية (يشمل، على سبيل المثال، قصائد لباوند، وكمنجز Cammins ومقاطع من صحوة فينيجان Fennigans Wake لجويس، وقصائد لماياكوفسكي، وخلبنيكوف، ولطليعيين ألمان وإيطاليين)، شرع أنصار الحركة كذلك في مراجعة الأدب البرازيلي، فأعادوا اكتشاف سوساندرادي وأعادوا تقييم حداثة عام 1922 التي هزمتها «البارناسية الجديدة» لما يسمى «جيل عام 1945».

لكن ما يتصل من قريب بموضوعنا هو النتائج التي ستكون للشعر المحسوس، في ذاته وفي جهد مراجعة أعمال أوزوالد دي أندرادي، في مجال بعيد عنه ظاهرياً، هو مجال الموسيقا الشعبية. إذ يمكن القول إن إعادة الاعتبار لأوزوالد بوصفها حدثاً عاماً، قد انتهت عام 1967، بتقديم العمل المسرحي ملك القنديل (الذي كتب عام 1933،ونشر عام 1937، رغم ذلك لم يقدم على المسرح قبل ذلك مطلقاً)[4] من إخراج أكثر المخرجين المسرحيين البرازيليين إبداعاً، ألا وهو جوزيه سيلسو مارتينز كوريا Jose Celso Martinez Correa. وفرقته المكتب «Oficina» وكان لهذا العرض تأثير

ضخم على المؤلفين الموسيقيين والمغنين الشبان ممن يسمون «جماعة باهيا[(15*)] Grupo Baianc «التي يديرها كايتانو فيلوسو Caetano Veloso وجيلبرتو جيل-Gil Berto Gil وتحت تأثير «أكل لحوم البشر» عند أوزوالد، إبتكروا «الاستوائية tropicalia» في التفسير المسرحي العنيف الذي قام به جوزيه سيلسو. أما الشاعر أوجستو دي كامبوس Augusto de Campos، أحد خالقي حركة الشعر المحسوس، وفي الوقت نفسه، أكثر من ناضلوا من أجل «جماعة باهيا»، بوصفه ناقداً موسيقياً (حيث كرس لأعضائها جزءاً كبيراً من كتابه ميزان «الموجة» عام 1968)[(5)]. فيكتب: «إن كاتيانو، وجيل، ورفاقهما يستخدمون ميتا-لغة موسيقية، أي لغة نقدية، من خلالها يستعرضون كل ما أنتج موسيقياً في البرازيل وفي العالم، من أجل أن يخلقوا بوعي ما هو جديد، لأول مرة. لهذا فإن اسطواناتهم هي كولاج Collage موسيقي/ أدبي، يمكن أن يحدث فيه كل شيء. ويمضي فيه المستمع، من صدمة إلى صدمة، مكتشفاً كل شئ ومتعلما من جديد كيف ينصت بآذان حرة، كما طالب أوزوالدي أندرادي في بياناته: الرؤية بعيون حرة. وتظهر عديد من كتابات «الاستوائيين» وشائج مع تكنيكات وطرائق الشعر المتعين، وتتطور بمفهوم سمعي أساساً، لعلاقة الصوت بالموسيقا. كذلك يشير أوجستو إلى أن: «جيل وكاتيانو يعيدان إحياء نوع أدبي يكاد يكون ميتاً: هو الشعر المغنى. ويتمتع أعضاء الجماعة بحساسية مرهفة تجاه «المقام الصوتي العالي» (وهو بارومتر موسيقي يكون فيه الشعراء، وفق ما يعتقد عزرا باوند، أقل دقة بوجه عام). فقد حققوا تهذيباً عظيماً لهذا الفن النادر الذي يسميه باوند، متذكراً التروبادور البروفنساليين، motz el son أي فن توفيق الكلمات والصوت». لهذا السبب نفسه فإن الشعراء المحسوسين دون خوف من التناقض الظاهري الكامن في هذا التغيير للمجال (الأدب/ الموسيقا)

وفي الانتقال كذلك من الدائرة (من دائرة الإنتاج أو الاستهلاك المحدود- كما في حالة الشعر-، نحو دائرة الاستهلاك الجماهيري، كما في حالة الموسيقا الشعبية المقدمة من خلال الاسطوانة والعرض، والراديو، والتلفاز)، يعتبرون كايتانو أهم شعراء الأجيال الشابة التي تلت الحركة (وليس الشعراء الآخرين«بالمعنى المحدد» والمنحدرين، عن طوع أو بدونه، من الشعر المحسوس، لكنهم لا يضيفون الإسهام الأصيل للشاعر-المغنى بطريقه باهيا). إن مارشال

كلوهان يوضح وظيفة الآلة الكاتبة في استعادة الطابع الشفاهي للشعر، بوصفها تقسيمة موسيقية للشاعر الذي يستطيع على هذا النحو تسجيل كل الدرجات الصوتية nuances لإلقائه، بحرية أحد موسيقيي الجاز Jazz (ويورد في هذا الصدد قصائد كمنجز و الشعر الشفاهي Oral poetry لتشارلز أولسون Charles Olson (وكان ديسيو بيجناتاري Decio Pignatari، وهو بدوره عضو في جماعة «نويجاندريس»، قد أوضح ذلك، عام 1950) قائلا: «إنني أميل إلى الاعتقاد بأن الشاعر قد جعل من الورق جمهوره، وجعله متمشياً مع صورة إنشاده، واستخدم كل الوسائل الكتابية والطباعية، بدءاً من وضع النقاد وحتى الكاليجرام، كي يحاول نقل القصيدة الشفهية إلى القصيدة المكتوبة، بكل ظلالها». ويبدو أن تجربة كاتيانو وجيل في الموسيقا الشعبية البرازيلية تعطى بعداً عملياً جديداً لهذه المشكلة نفسها، محولة «تكنيكات شعر تقسيمي وطباعي نحو الشفاهية.

بموضوع الشعر المحسوس نختتم دراستنا. هنا، حقاً، ننتقل من مشكلات سيميولوجيا ضيقة (هي اللغة اللفظية والأدب الذي يقوم عليها) باتجاه مشكلات سيميولوجيا أوسيميوطيقا عامة، حيث نجد أن العلامات التي يسميها جاكوبسون «سيميوطيقية عامة» والتي تشارك فيها اللغة اللفظية أنساق علامات أخرى، تستخدم بطريقة منهجية وواعية.

الحواشي

(*1) شاعر وكاتب برازيلي (ولد في سان باولو 1929). أهم أعماله. نظرية الشعر المحسوس: نصوص نقدية وبيانات (بالاشتراك مع أوغستودي كامبوس وديسيو بيفنتاري (سان باولو 1965)، ما وراء اللغة: محاولة نظرية أدبية ونقد (بيتروبوليس 1967)، الفن في أفق التجربة (سان باولو 1969). أسس جماعة فويغاندر للشعر المحسوس، ذاتية الامتلاك (سان باولو 1950) عبودية المقطع (سان باولو 1962) [المراجع].

(*2) ميتا - لغة: Meta-lenguaje أو :iMeta-langagel اللغة السارحة - [المترجم] أو ما وراء اللغة [المراجع].

(*3) medium وجمعها media تعني الوسيط وكذلك وسيلة الإعلام ويترجمونها بوسائل الاتصال [المترجم].

(*4) الكاليدوسكوب Caleidoscopio أو Kaleidoscope بالإنجليزية، هو جهاز يحتوي على جزيئات عاكسة للضوء ينظر فبه المرء. فيرى أشكالا متغيرة لاستمرار نتيجة تحلل الضوء على الجزيئات المتحركة (المترجم).

(*5) l'oeuvre romantique, en général, supporte assez mal une lecture ralentie et Herissée des resistances d'un lecteur difficile et raffibe

(*6) هي كلمة الشيوخ ذاتها. وكانت مستعملة لدى هنود ما قبل كولومبوس، والحرف الأول منها يلفظ بين الشين والزاي. [المترجم]

(*7) نسبة إلى هنود الانكا، الذبن كانت لهم مملكتهم وحضارتهم في البيرو. - (المترجم)

(*8) الكلمات المكتوبة على مدخل جحيم دانتي: أيها الداخلون إلى هذا المكان، إطرحوا عنكم كل أمل.. - (المترجم)

(*9) الساروفيم. أحد الملائكة الحارسين لعرش الله في العقيدة اليهودية القديمة. (المترجم)

(*10) الكلمة المستخدمة هي :Hamadriadas وتشير في الميثولوجيا اليونانية إلى حورية الغابة التي عاشت وماتت مع شجرة البلوط التي كانت تسكنها - [المترجم].

(*11) Féerie: بالفرنسية، تعني العرض الذي يتميز بجمال رائع أو الذي يدخل فيه عنصر الروعة (المترجم).

(*12) الايديوجرام :ideograma صورة أو رمز يستعمل في نظام كتابي (كالهيروغليفية والصينية ليمثل فكرة أو شيئاً وليس كلمة خاصة بالفكرة أو الشىء. أما الكاليجرام فهي الصورة التي يمكر أن تأخذها طريقة الكتابة أو الخطوط [المترجم].

(*13) لوحات الكاكيمونو Kakemonos هي صوراً وكتابة على الحرير أو الورق تعلق على الجدران - المترجم

(*14) نوافذ روستا: ملصات هجائية بالرسم والكتابة بدأت تظهر في نوافذ (واجهات) المحلات في موسكو بصفة منتظمة ابتداء من سبتمبر 1919، تصدرها روستا (وكالة الأنباء الروسية) وتتناول المشكلات الجارية ابتداء من أكتوبر 1919 ساهم ماياكوفسكي بكتابة تسعة أعشارها كما

رسم نحو ثلثها - المترجم

(*15) نسبة إلى مقاطعة باهيا شرقي البرازيل وعاصمتها مدينة سلفادور - المترجم

الهوامش

(1) العناوين البرازيلية للأعمال المذكرة هي:

Menorias Sentimentais de Joao Mlramar, Serfim Ponte Grande. Pauliceia Desvairada, A escrava que uao e Isaura.

(2) العنوانان ابرازيليان للعملين المذكورين هما:

Perto de corasao salvagem, & Grande sertao: veredas.

(3) العناوين البرازيلية هي:

O Engenhiro, A Psicologia de Compasicao, Fabula de Anfion, Una Faca Lamina

(4) العنوان البرازيلي هو: O. Reida Vela.

(5) Balanço da Bossa (وكلمة balanço، في البرتغالية، تعنى «ميزان» و«كشف حساب»)

5 الأدب واللغات الجديدة

خوان خوسيه ساير(*)
Juan Jose Saer

الخيال ضخم، ومتعدد، ومتنوع. والأدب الذي ليس مجاله الواقع بل ما هو خيالي-واقع ما هو خيالي-يبحث في عالم الخيال عن الأرجاء التي تقع بين التخيل الفانتازيا الغفل الآلية («ماهو فانتازي»)، وبين الفانتازيا التي تختفي وراء آخر الشرفات المنظورة. يبحث عن خيال يمكنه، برغم كونه عفوياً نتيجة الآلية التي تنتجه ذاتها، أن يكون له معنى ليست مفاتيحه ذاتية تماماً، يبحث عن خيال يخيل إلى العالم باستمرار. بين الليالي المدلهمة لآلية الهروب الذاتية، يحاول الأدب أن يصادف شريحة مما هو خيالي مستعادة بدقة وتلمع بضوء كامن، بحيث تحث ما هو واقعي على أن يشبهها، وبحيث تضع الطبيعة في موقف محاكاة الفن.

1 - تأثير «وسائل الإعلام» في الأدب.

أ) عدم قابلية الوضع للانعكاس

في أمريكا اللاتينية تتمتع وسائل الاتصال -mass

media، حين لا تعتبر مجرد ناتج استهلاكي-ومن النادر جداً في الواقع ألا يحدث ذلك-، تتمتع ببركة أيديولوجيات التنمية، ومن هنا يجري التأكيد مراراً على إمكانياتها في مجال التربية. ولا تناقش إمكاناتها التعبيرية، أو بالأحرى إمكاناتها في الإعلام يفترض أن وسائل الإعلام يمكنها أن تنجز مهمة تعليمية هامة في البلدان المستعمرة المسماة بالمتخلفة. وقد يحدث ذلك جزئياً، خصوصاً في بلدان معينة تكون فيها الطبقة المتوسطة أكثر عدداً وتتركز عليها كمية أكبر من الإعلام فارضة رسالتها عبر قنوات مختلفة: السينما، والمذياع، والتلفاز، والصحافة من كل نوع، والاسطوانات، الخ. لكن يمكن أيضاً إرجاع هذه الاستفادة من الإعلام إلى أن تلك الطبقات المتوسطة، ولنقلها على هذا النحو، متعلمة بالفعل: «إن محو أمية الجماهير هو الشرط البديهي لوجود وسائل الاتصال الجماهيرية. وأشير هنا إلى القدرة على القراءة بأوسع معانيها، القدرة على الانشغال بالأفكار والأحداث وعلى فهمها ولو بطريقة سطحية. وبالتالي، ورغم ما قد يبدو في ذلك من تناقض، يستلزم الأمر تثقيفاً سمعياً أو بصرياً لمشاهدة التلفاز أو الاستماع بذكاء إلى المذياع، وبالعكس فإن هاتين الوسيلتين تؤديان وظيفة تثقيفية لأنهما تعدان المشاهد لتلقي أفكار وتجارب جديدة من خلال وسائل أخرى»[1] وتتوجه غالبية وسائل الاتصال الجماهيري إلى المجموعات التي تستطيع القراءة، و «المثقفة» بدرجة معينة. أما في المناطق الأشد تخلفاً من وجهة نظر التعليم فلا تنتشر سوى أكثر الصحف بدائية مع المذياع. إن مشكلة الاتصال الجماهيري، بوصفها مشكلة ثقافية، هي مشكلة الطبقات الوسطى. ووسائل الإعلام media، في أمريكا اللاتينية، والتي تستهلكها هذه الطبقات بكميات متزايدة، لا تؤدي، إلا في حالات منعزلة، وظائف التعبير أو الاتصال، أي الوظائف المثرية، بل إنها بالأحرى تقتصر على إعادة صورة هذه الطبقات الوسطى، كما تعكسها المرآة، بعد تهذيبها كما يجب. إن الإخفاق السياسي لايديولوجيات التنمية يثبت زيفها، كما يثبت أن الصورة التي يحاول نظامها عرضها للطبقات الوسطى ليست حقيقية بدورها. ففي «مرآة» وسائل الإعلام توجد كل القيم المعادية لأمريكا اللاتينية: صور الحياة الغريبة عنها، وأشد الأوهام بذخاً، وأكثر النماذج لاعقلانية. ومشاهد التلفاز، وجمهور السينما ومستمع المذياع وقارىء لاناسيون La nacion و لايف Life

وأوكروزيرو Ocruceivo. أو بريميرا بلانا[2*] Primera Plana يتلقى بصورة مستمرة واقعاً متمثلاً بالفعل، مصوغا على صورته، تُعرض عليه من خلاله مشروعات ونماذج ليختار في إطارها وكأنه حر، في مرحلة من تطور الرسالة الإعلامية تكون فيها القرارات قد اتخذت بالفعل. إن«هوية» جمهور وسائل الإعلام تمثل، بصورة مناقضة، نوعاً من «الغيرية:< فلا يمكنه التعرف على ذاته إلا في صورة قدمها إليه الآخرون. والتهذيب المدرك بدءاً من ايديولوجية للتنمية، التهذيب الذي يطرح إثراء مجال تعبير محترفي وسائل الإعلام الجماهيرية، أو يطرح ترشيداً منظماً لها، لا يفترض على الإطلاق تحولاً إيجابياً لها بل هو على العكسي: «فكلما أصبحت الصحف أكثر فعالية وكفاءة زاد خطرها على عقل الجمهور».[2]

إلا أن وسائل الاتصال الجماهيري تشبه درجة الوعي التي اعتقد د. هـ. لورنس D. H. Lawrence أنه اكتشفها عند ملفيل :Melville إنها نقطة لم يعد من الممكن التراجع عنها. وقد حاول إدجار موران Edgard Morin[3] أن يثبت، بنجاح متفاوت، أن السينما ووسائل الإعلام إذا كانت قد تحولت إلى غذاء للتخيل (للفانتازيا) وليس للعقل، فإن ذلك يرجع إلى أن البشر كانوا بحاجة لاستخدامها لهذا الغرض: و «لا يمكن طرح البديل التبسيطي: هل الصحافة (أو السينما، أو المذياع، الخ) تصنع الجمهور أم أن الجمهور هو الذي يصنع الصحافة؟ وهل تفرض الثقافة الجماهيرية على الجمهور من الخارج (وتصنع له احتياجات زائفة، ومصالح زائفة) أم أنها تعكس احتياجات لدى الجمهور؟!! وموران محق في أن الطرح تبسيطي وهو كذلك لسببين: الأول لأنه يكشف عن مفهوم جلف بل واحتقاري لما هو خيالي، والثاني لأن يقر بأن الوضع الراهن لوسائل الإعلام هو نتاج للامعقولية البشر، تطور ليلتهم ذاته، وهذا يبدو أيضاً أنه نظرية تبسيطية، بل وفاشية إلى حد ما. وإذا بحثنا الثقافة الجماهيرية في علاقتها بما يسمى بالثقافة الراقية، (ومع الأدب في حالتنا المحددة) أمكننا أن نرى بوضوح أكبر تعقيدا للمشكلة، أن نرى العلاقة الحقيقية القائمة بين وسائل الإعلام وبين ما هو خيالي، أي ذلك الذي يمكننا أن نعتبر الأدب تعبيراً متميزاً عنه. لكن هذا سيأتي فيما بعد. فبعد إثبات عدم قابلية وسائل الإعلام للانعكاس من الضروري الآن أن نلقي نظرة على الموقف في أمريكا اللاتينية، في علاقته بالأدب، لنرى إن كان كل

شئ قد كان كارثة وتضليلاً.

يبدأ جون دوس باسوس John Dos Passos ثلاثية الولايات المتحدة الأمريكية U. S. A. تاريخاً دقيقاً و عام 1900-ومستخدماً طريقة ذات مغزى: هي إدخال سلسلة من عناوين الصحف ظهر من بينها إعلان موت أوسكار وايلد Oscar Wilde وتظهر كل شريحة روائية من العمل وعلى رأسها منتخبات من عناوين تناظر بدرجة أو بأخرى تلك الفترة التي يتطور فيها الحدث. وتكشف هذه الطريقة أنه بالنسبة لدوس باسوس فإن وضع الحكاية في إطار التاريخ الحاضر، في إطار «روح» العصر، هو أمر جوهري، وأن «روح العصر» تتبدى له من خلال الصحف. وفي أمريكا اللاتينية كتب كل أدب هذا القرن في عملية موازية لتطور المجتمع الجماهيري، ولثقافته ولوسائل إعلامه، والكتاب الذين يبدأون الكتابة خلال الأعوام العشرين الأخيرة يفعلون ذلك من داخل ثقافة جماهيرية قد تدعمت بدرجة كبيرة. وكتاب أمريكا اللاتينية مرتبطون بهذه الثقافة، بسبب أصلهم أو تكوينهم، حتى حين تكون علاقتهم بها علاقة تضارب للمشاعر، تفترض أحياناً الرفض العنيف أو الجهل الذي يكاد يكون مطبقاً. وليس للرفض دائما أساس إيديولوجي دقيق، ويتضح تضارب المشاعر بالدرجة الأولى حين نضع في اعتبارنا أن كثيرين من المثقفين الذين يعملون في تنظيم وسائل الإعلام وإنتاجها ويكسبون قوتهم منها لا يشيرون إلى وسائل الاتصال الجماهيرية إلا للإعراب عن احتقارهم.

ب) تأثيرات متعددة

إن تأثير (وسائل الإعلام) أو «تغلغلها»-تغريني الإيحاءات الشبقية للكلمة على التلاعب بالألفاظ حول الخصوبة المحتملة للعملية[*3] -متعدد، وليس الكاتب واعياً دائما لتنوعه وثرائه. ولابد بداية من التساؤل إلى أي مدى لا تكون «الحداثة» و «الاستقلال الجمالي» للأدب الأمريكي اللاتيني الجديد جزأين من العالم الغربي، في اللحظة نفسها التي تجري فيها الأحداث تقريباً، بل إن هذا الأدب يكتسب كذلك وعي وسائل الإعلام الجماهيرية على وجه الخصوص، من خلال ذلك الإعلام. عبر هذه الوسائل فإن الكاتب الراهن لأمريكا اللاتينية لا يتلقى فقط-ولو بطريقة مجتزأة غير مناسبة

على الدوام أو مبسطة-معلومات حول تطور الثقافة الراقية، وهذا بالأخص نتيجة مباشرة لتطور وسائل الاتصال عموماً ولصغر العالم. انه يعيد التفكير في وضعه فيه بدءاً من هذه المعلومة الجديدة، وينغمس في العالم شاعراً بأن ما هو غريب عنه يصبح أكثر ألفة له باستمرار («وبأن ما هو مألوف غريب عنه»، كما يكمل موران)، ولأنه، بسبب حساسيته، هدف متميز «التغلغل» وسائل الإعلام، فإنه يدخل في تواصل مع سلسلة من مختلف أشكال التعبير ليست كلها بريئة بالضرورة، مثل السينما، والموسيقا الشعبية، والميوزيك هول، ومسرح التلفاز، والصحافة، الخ). بل إن المناقشة نفسها حول الإسهام التعبيري المحتمل للغة وسائل الإعلام، حتى حين ينتهي الأمر باعتبارها غير موجودة، تجبر الكاتب الأمريكي اللاتيني، بقدر ما يؤمن بأن تغيير الأشكال هو الشرط الأساسي الذي يتيح لقاء الأدب، تجبره على أن يأخذ في الاعتبار العناصر المشتركة لكلتا اللغتين، أو بالأحرى جوانبهما الاستبعادية. والنقاش بشأن اللغة السينمائية، التي ترجع إلى عدة عقود، نقاش نموذجي بهذا المعنى، وقد ترك في أدبنا آثاراً أكثر مما يمكن تصوره.

إن رائعة أدولفو بيوي كاساريسAdolfo Bioy Casares[4]، اختراع موريل La invención de Morel، تلك الفانتازيا الرائعة حول العودة الأبدية، هي كذلك تأمل، أو نتيجة تأمل، حول السينما الشاملة. ومن ثم، ليس غريباً أن يكتب بيوي كاساريس بعدها بسنوات، سيناريوهين سينمائيين، بالاشتراك مع خورخي لويس بورخس، هما سكان الضفاف جنة المؤمنين El paraiso de los creyentes، رفضهما المنتجون بحماسة، كما يرد في المقدمة التي تتصدر طبعتهما الأولى. وهذه المقدمة هامة، لا بسبب نكاتها الجيدة، فحسب بل كذلك لأن بورخس وبيوي، حينما يحددان السينما باعتبارها القصص الملحمي بلا منازع[5]، يعبران عن فكر دقيق بشأن السينما، أي، عن نظرية سينماتوغرافية. ومن الضروري أن نتذكر، من جانب آخر، أن بورخس كان الناقد السينمائي[6] في مجلة جنوب Sur، وأن أعماله، البعيدة عن الاقتصار على السباب أو الإطراء، وهي «العمليات الغريبة على النقد» تفضل الانشغال بمناقشة المشكلات الحددة للتعبير السينماتوغرافي: الدوبلاج، وإعداد الأعمال الأدبية للسينما، أي السيادة البصرية، وتقطع الزمان والمكان:

هذان العنصران، المميزان للسينما، هما المفتاح الشكلي (فالملحمة شكل،

وليست موضوعة) لواحد من أهم الأعمال القصصية لبورخس: هو التاريخ الكوني لسوء السمعة Historia universal de la infamia. والمعلومة الأخرى التي نضيفها على هذه الأقاصيص هي أنها كانت تكتب أسبوعياً لتنشر كل سبت في إحدى صحف بوينوس آيرس. و التاريخ الكوني لسوء السمعة هو كتاب بورخس الذي يتضمن (ولنقلها على هذا النحو)، عناصر نمطية أكثر للثقافة الجماهيرية: أي يتضمن مغامرات، وعنفاً، وطرافة، ونماذج نمطية ملحمية. وهذا ينقلنا إلى مشكلة أخرى: هي تأثير جوانب معينة من الاتصال الجماهيري ليست «فنية» بالضرورة-سواء أكان ذلك باعتبارها، موضوعة (تيمة) أم موضوعاً للنقاش، أم حافزاً على إجراء تغييرات في الشكل.

جـ) الصحافة

من الصعب فصل ذلك المزيج المختلط نوعاً ما من التعبير والإعلام والذي يشكل جوهر وسائل الإعلام ويتضح ذلك إذا تناولنا مسألة الصحافة. قلائل هم الكتاب الأمريكيون اللاتين الذين لم تكن لهم علاقة بشكل أو بآخر مع الصحافة في لحظة معينة من لحظات عملهم. ولم تقتصر تلك العلاقات دائماً على اعتبار الصحافة عملاً إضافياً قادراً على امدادهم بالأمان الاقتصادي الضروري للتفرغ للأدب. واحد من أهم كتب روبرتو آرلت Roberto Arlt، (ألوان مائية من بوينوس آيرس Agua fuertes portenas)، هو مجموعة من سلسلة مقالات نشرها آرلت في إحدى صحف بوينوس آيرس وحققت تواصلاً غير مسبوق مع الجمهور-وربما لم يتحقق ذلك بعدها- في الصحافة الأرجنتينية. كانت نصوص آرلت تندرج في الوقت نفسه في الصحافة وفي الأدب. وآثر ذلك على نفس أسلوب آرلت: فحقيقة أنها موجهة لصحيفة لم يكن جمهورها هو جمهور القلة الكلاسيكي للأدب الراقي، هذه الحقيقة دفعت آرلت إلى معالجة موضوعاته بوضوح، دون رونق البلاغة الذي لم يكن في متناوله دوماً، حتى في بعض أفضل لحظاته.

وفي الكتاب الأول لكارلوس دروموند دي أندرادي، (بعض الشعر Alguma poesia)(1925-1930)، لا تعرفنا قصيدة الصحيفة Poema do Jornal بتأثير الصحافة على الأدب فقط، بل تتيح كذلك إثبات أن القصيدة يمكن أن تكون في آن واحد تركيبا لتأمل حول الصحافة وحول الشعر:

O fato ainda náo acabou de acontecer	حادث ما ينفك حتى الآن يحدث
e já amao nervosb do repórter	وتأتي الآن يد عصبية تنقله
O transforma em noticia	أن تحوله إلى خبر
O marido está matando a mulher	الزوج يقتل المرأة
A mulher ensanguentada grita	المرأة الدامية تصيح
Ladroes arromban o cofre	لصوص يهاجمون صندوقا
A policia dissolve o meeting	الشرطة تفرق اجتماعاً
A pena escreve	ريشة تكتب
Vem da sala de linotimusica mecanica. pos a doce	وتأت من صالة اللينوتيب موسيقى ميكانيكية حلوة

الأبيات الثلاثة الأولى من القصيدة هي وصف كامل للصحافة والبيت الأول- O fato ainda nao acabou de acontecer - يمكن تفسيره على أنه وصف تهكمي لنشاطية مفزعة، نوع من اللامبالاة تجاه الواقع الوجودي لصالح سرده، سيادة سلبية للإعلام على الحقيقة. لكن «اليد العصبية» للمحرر، لا تعني مجرد التعجل والسرعة. فالتتابع الدرامي للأحداث ينتهي بالتأكيد المقتضب: A pena escreve. وإذا وضعنا في اعتبارنا أن جزءاً كبيراً من الأعمال الشعرية لدروموند تتأمل في الشعر وفي وضعه في العالم، لا يبدو تجاوزاً منا أن نستنتج أن قصيدة الصحيفة Poema do Jornal هي، في آن واحد، وصف للصحافة وللنشاط الشعري، أي تأمل في فعل الكتابة وفي علاقته بما هو واقعي.

وهناك قصيدة لدروموند، متضمنة في الكتاب نفسه، تتصور رحلة في لحظات متقطعة، مستخدمة طريقة لها علاقة بطريقة «حكايات سوء السمعة» لبورخس. والقصيدة تسمى «الفانوس السحري». Linterna magica. ولا يجب أن ننسى أن الفانوس السحري هو النموذج النمطي الأسطوري للسينما، لقد سبقها، وبعد أن مر بفترة وجيزة لم يكن فيها أكثر من موضوع للدهشة ولمناقشة العلماء والتكنيكيين، عادت السينما إلى مرحلية الفانوس السحري وتدعم بوصفه جهازاً للتسلية. بهذه الكناية، يوضح دروموند أن الأدب يمكنه أن يتخيل السينما ليس فقط بطريقة تجريبية، أي، من خلال التجربة الشخصية للكتاب الذين يتحدثون عنها كمشاهدين أو ككتاب

سيناريو-، بل يمكنه تخيلها كذلك باعتبارها حدثاً أكثر عمقاً، كنموذج نمطي تعبيري قادر على مواجهة الواقع وعلى تصليب عودة على طريقته، أي، باعتبارها لغة.

د) «الحداثة».

إن شبحاً اجتاح أوروبا وأمريكا اللاتينية كذلك، هو المستقبلية، مازال يطفو في الهواء، بقوة أقل، في مصطلح «الحداثة». ومنذ زمن قصير استمعت إلى محاضرة يمتدح فيها أليخوكاربنتييه Alejo Carpentier إدخال الطيران في الرواية الحديثة، مقتفياً آثار زولا Zola، الذي أدخل القاطرة البخارية. وبصرف النظر عن الدهشة التي يمكن أن يثيرها رأي كاربنتييه ذاك، الذي تقوم كل كتبه عملياً على أساس تسلط الماضي، فإن من المثير للاهتمام أن نثبت أن هذا الرأي يرتبط بمشكلة وسائل الإعلام بقدر ما تفرض هذه الوسائل نفسها، بحداثتها، كموضوعة في الأدب الأمريكي اللاتيني. فالتبني الاختياري لما هو حديث يتضمن وجود مسافة مع الحداثة. لأننا حين نقترح على أنفسنا تبني شيء يكون ذلك لأننا نحس بأنه غريب عنا. فالرواية المثقلة بأجهزة التلفاز والسيارات، والسينمائيين والطائرات النفاثة ليست بالضرورة أكثر حداثة من ثاما Zama لأنطونيو دي بنيديتو Antonio Di Benedetto، التي تجرى أحداثها خلال العقد الأخير من القرن الثامن عشر لكنها كتبت نحو عام 1950 .وبالأحرى فإن عملية تمثل الحداثة هي ما ينتج تفاعل اللغات بين وسائل الإعلام والأدب. إن رواية خيانة ريتا هايوارث Rita Haywortho La Traicion de ، للأرجنتيني مانويل بويج Manuel Puig، هي رواية تبدو متخلفة عن الزمن، رغم أنها تطرح موضوع الانبهار بالسينما في الطبقات المتوسطة، وذلك لأنها تتناول موضوع الحداثة من الخارج بحساسية أدب العادات. وتأكيد بورخس أن المرء لا يمكنه ألا يكون حديثاً هو سفسطة ذكية، لكنها تغفل تفصيلاً أساسياً هو أن للكاتب طريقة محددة في أن يصبح حديثاً تتلخص في معرفة ماذا فعل الأدب حتى اللحظة التي يبدأ هو فيها في الكتابة وفي محاولة إثراء تلك النتائج شكلياً. والكثير من الكتاب الحديثين لأمريكا اللاتينية-وللعالم بأسره-يتغنون بالأجهزة الكهربائية بالبراعة الشعرية نفسها للصناعي الذي يصنعها وبلغة الإعلان الدعائي

الذي يحاول ترويجها ذاتها. إنها أشكال ولغات غير منسجمة، وتقليدية،لا تتمشى مع الواقع الذي تواجهه، ولا تستطيع التقاط تعقيد العالم الحديث والتعبير عنه بمجرد التناول من الخارج لموضوعات تنتمي، إذا شئت، إلى فولكلور «الحداثة». وأحيانا يحدث العكس. فثمة كتاب يأتون من الثقافة الراقية-أو يعتقدون أنهم ينتمون إليها-يطبقون على إبداعات الثقافة الشعبية إنجازات معينة للثقافة الراقية. وتكون النتيجة أحياناً محزنة. وهذه هي حالة الشعراء المرتبطين بالطليعة والذين أرادوا تطبيق الترسانة الشكلية نفسها لشعر الطليعة على كلمات التانجو. لكن الاستعارات المحكمة، والتباكي المتصل، والتخلف عن الزمن والتقشف المتعمد لا تتضمن تقدماً بالنسبة للكثافة الكاملة لكونتورسي Contursi أو ديسكيبولوDiscépolo[4*].

أما التشيلي نيكانور بارا Nicanor Parra والأرجنتيني خوان خيمان Juan Gelman فيتخذان الموقف المضاد: ففي أعمالهما تظهر الرغبة في إدخال عناصر من الفولكلور ومن الموسيقا الشعبية بتواتر كبير. وعناوين قصائدهما أو دواوينهما ذات دلالة كبيرة: مثل الكويكا[5*] الطويلة La cueca larga، لبارا، و (جوتان[6*] وتانجوهات صغيرة Gotan y Tanguitos) لخيلمان. ولا بد من التمييز بين موقف هذين الشاعرين وبين موقف دارسي الموسيقا الشعبية أو الفولكلور الذي يستهدف تحقيق أو الحفاظ على أشكال تعبيرية على وشك الاختفاء، وكذلك بين موقفهما وموقف بعض الشعراء الذين يمارسون نوعاً من المحاكاة زاهية الألوان، بالأسلوب الجاووشي، كما هو الحال مع الأروجواي فرنان سيلفا فالديس Fenan Silva Valdes، أو الأرجنتيني ياماندو رودريجث Rodriguez Yamandu فبعيداً عن التعامل مع أشكال مسموح بها من أجل الإبقاء عليها أو محاكاتها يبدو أن محاولة بارا وخيلمان تود بالأحرى أن تتلقف إيماءة الشعر الشعبي الحالي من أجل تحويل لغة شعرهما ذاته وجعلها، إذا شئت، أكثر واقعية. إن وسائل إعلام معينة (الاسطوانات، والمذياع، والتلفاز الخ) هي التي تحفظ هذا الشعر حياً، تغرسه في الحياة اليومية وتمنحه هذا الطابع من اليومية الذي يحاول شعر خيلمان وبارا إنقاذه لصالحه. ومثلما تقرب وسائل الإعلام ما هو غريب وتحيله مألوفاً فإنها كذلك تدخل في الحياة اليومية أشكالاً لغوية معينة، مثل عامية بوينوس آيرس، تدخلها على الفور في اللغة الشائعة وتتحول إلى مادة للشعر. وما

يتيح لما يكتبه خيلمان أن يكون شعراً أحياناً (ولا تعبر كلمة «أحياناً» عن الازدراء بأي حال) وألا يكون ما يكتبه رودريجث شعراً أبداً، هو ألفة لغته تلك التي فرضتها وسائل الاتصال الجماهيري على المجموعات الاجتماعية. ليس غرض خيلمان أو بارا هو إنقاذ الشعر الشعبي في حرفيته، بل في يوميته.

هـ) طريقة شائعة

إن إدخال الأدب لعناصر مستمدة من الميوزيك-هول music-Hall، والبانتوميم (مسرح الإيماء) والدعاية الشعبية، تنشرها الحكايات الفكاهية المصورة، والمذياع، والسينما، والتلفاز، إلى آخره، هي طريقة شائعة تماماً في قرننا. فجيمس جويس James Joyce «مؤلف مهزلة المصير»، يدخلها في صحوة فينيجان Fennigans Wake ونلاحظ عرضاً أن العنوان مأخوذ بدوره من موال أيرلندي قديم. ويعمل الكوبي جييرمو كابريرا إنفانتي Guillermo Cabrera Infante على هذه المواد في روايته ثلاثة نمور حزينة. ومنذ عدة سنوات تبنى الشاعر الأرجنتيني راؤول جونثالث تونيون Raul Gonzalez Tunon في شعره لغة الموالد ومسرح المنوعات. وتتمتع إحدى قصائده الشهيرة، بتوقيع نداءات الموالد:

ولا تجفل يا صديقي، فالحياة قاسية.
ليس في الفلسفة كبير متعة.
إن أردت أن ترى الحياة وردية.
فألق في الصندوق عشرين درهماً.

إن ميثولوجيا كاملة-مع اللغة المناسبة لها-تنشرها وسائل الاتصال الجماهيري، تتخلل شعر كونثالث تونيون. والتتبع المنهجي للشعر الأمريكي اللاتيني خلال الثلاثين عاماً الأخيرة يظهر وجود هذه الميثولوجيا وهذه اللغة بصور متعددة ونقص إحدى قصائد الكوب روبرتو فرناندث ريتامار Roperto Fernandez Retamar تجربة تقوم فيها اسطوانة لموسيقا الجاز بدور الشرارة المولدة لها: فالقصيدة وصف مسهب لهذا الحافز وللتداعيات التي يبعثها. ويصوغ الأرجنتيني صاؤول يوركيفيتش Yurkievich Saul، في كتابه (دراقة المجنونة) Ciruela la loculira جمالياته على النحو التالي: «أنها متنوع

من الأشكال والنغمات، يربط بحرية بين الإعلان المبوب، ووصفة الطهي، وتحضير الأرواح بالسحر، والأماكن العامة، الصيغ الإعلانية، والألغاز، والتخمينات والرطانة البيروقراطية».. هذه القائمة، حتى حين تثير شكوكاً جمالية مبررة، تبين إلى أي مدى يمكن لوسائل الإعلام الجماهيرية، حتى في مظاهرها الأولية، أن تزود كتاب أمريكا اللاتينية بالمادة. وهذه الأسطورة التي اندرجت بصورة حاسمة في الأدب الأرجنتيني، والتي مازالت حية حتى الآن أكثر من أي وقت مضى أعني أسطورة كارلوس جارديل Carlos Gardel والفترة الذهبية للتانجو، هل كانت توجد دون تدخل وسائل الإعلام؟ في هذه النقطة، نجد الكاتب الأرجنتيني مثل شخصية (عن الأبطال والقبور Sobre hroesy tumbas) لإرنستو ساباتو Ernesto Sabato، التي تجدد كل ليلة طقس الجارديلية أمام فونوغراف يعد لذلك، ومثل الفانوس السحري عند دروموند، وهو النموذج النمطي لكل الأجهزة القادرة على تسجيل وإذاعة الصوت. في هذا الطقس يقدم الاحتفال الرسالة والوسيط في آن واحد، حيث إن استبدال الوسيط بالرسالة يحيل لحظة الاستماع إلى نشوة تماثل النشوة التي تبعثها معجزة.

و) السينما

والمعجزة الأخرى، معجزة كسب كتابنا لقوتهم، حققها أولئك الكتاب بالمشاركة من حين لآخر في صناعة السينما، وبإقامة روابط معها ليست عفيفة على الدوام. فقد شارك أوجستو روا باسطوس Augusto Roa Bastos، ودافيد فينياس David Vinas ، وكارلوس فوينتس Carlos Fuentes، وجابرييل جارثيا ماركيث Gabriel Garcia Marquez ، وخوليو كورتاثا, Julio Cortazar، وفيثنتي لينييرو neroñVicente Le، عدا آخرين، في عمية إعداد الأعمال السينمائية، سواء كمؤلفين للسيناريو، أو كمعدين لرواياتهم أو روايات غيرهم، أو كمؤلفين لقصص أنتجت على أساسها الأفلام. هذه العلاقة بين الكتاب والسينما لا تطرح فقط مشكلات اجتماعية أو ثقافية. بل تطرح كذلك كأسئلة محددة تتعلق باللغة وبالأشكال القصصية.

وتحاول إحدى أقاصيص كورتاثار، وهي (حماقات الشيطان Las babas deldiablo)، أن تصنع على أساسها فيلما شهيرا لأنطونيوني، تحاول هذه

القصة استعادة الواقع الذي تسجله كاميرا فوتوغرافية، ويكتسب شكلها شكل سلسلة من الصور الساكنة المتقابلة، ويكتمل معناها، عن طريق التعميم، بالاكتشاف التدريجي، وإيقاعها Tempo ليس إيقاع الإلهام، مثلما في قصائد ويليام بليك William Blake بل إيقاع موضوع الإلهام. وقد كتب فينياس، الذي تدين له إحدى مراحل السينما الأرجنتينية بالكثير، السيناريو الأصلي لفيلم إدارة الخد Dar la cara أولاً (أو في نفس الوقت) ثم كتب بعدها الرواية التي تحمل الاسم نفسه. وقد يقال إن خطية بنائها ولغتها هي نتيجة ذل الإلهام المتأخر. وفي رواية (استوديو. ك Estudio Q)، يركب المكسيكي فيثنتي لينييرو ويخلط مستويات متعددة من الواقع من خلال برنامج تلفازي، وتأخذ الرواية للحظات شكل السيناريو.

ودون الدخول في دراسة النتائج المتحققة، فإن من الواضح أن اتصال الروائيين بالسينما والتلفاز وبالأجهزة التي يستخدمها هذان الوسيطان لإدراك الواقع، قد ولد فيهم التأمل على مستوى اللغة ودفعهم إلى تطبيق نتائج تأملاتهم. أما إدراك أن قوانين السرد وقوانين البلاغة أمران متعارضان فلم يتعلمه روائيونا فقط من مثال النثر الجيد الأمريكي الشمالي، الذي كان له نفوذ رئيس في أمريكا اللاتينية، بل تعلموه كذلك من الاتصال المستمر مع السينما والتلفاز ومع هذا الأخير بدرجة أقل وتتم العلاقة معه على الدوام تقريباً وفي الاعتبار أن اتجاهه، في أحسن الأحوال، هو تبسيط طرائق السينما. وتتميز غالبية الفن القصصي الأمريكي اللاتيني الجديد بسيادة الحدث وسيادة ما هو بصري قبل سيادة التأمل والتحليل. ويرجع ذلك، أساساً، إلى أن الكثير من المؤلفين قد تشكلوا، إذا شئت، وهم مغمورون في جماليات السينما، التي تأملوها بوصفهم جمهوراً وبوصفهم مبدعين في الوقت نفسه. ويجب أن نضيف إلى ذلك أن التأثير الرئيس الذي تأثرت به الرواية الأمريكية اللاتينية، أعنى التأثير الأدبي الخالص، أي تأثير الفن القصصي الأمريكي الشمالي، هو تأثير للسينما، بشكل غير مباشر، وذلك لأن المبدعين الرئيسين للأدب القصصي الأمريكي الشمالي، فوكبر Faulkner ودوس باسوس Dos Passos، وهيمنجواي Hemingway، وكالدويل Caldwell، وشتاينبك Steinbeck. وتشاندلر Chandler، وهاميت Hammet، قد أنجزوا أعمالهم خلال السنوات التي ترسخت فيها نظرية اللغة السينمائية وطبقوا

في كتبهم، عن عمد، طرائق للسرد الموضوعي مستقاة من السرد السينمائي. وإذا توقفنا برهة لنفكر في السبب في أن الأدب الأمريكي الشمالي قد أثر بهذا العمق في أدب أمريكا اللاتينية (واترك مشكلة الإمبريالية الثقافية للمتخصصين) فلن يكون من الصعب أن نجد الإجابة. فالأدب الأمريكي الشمالي، بكونه أدب مجتمع جماهيري بلا منازع بسبب موضوعاته وبسبب موقعه والفترة التي كتب فيها، جعل الكتاب الأمريكيين اللاتين يرون فيه نقطة انطلاق مناسبة لوصف المجتمع الأمريكي اللاتيني على أنه مجتمع جماهيري في حالة ميلاد، سواء عن حق أم عن وهم.

2- تأثير الأدب في «وسائل الإعلام».

وحين نتساءل عن العملية العكسية، عملية تأثير الأدب على وسائل الإعلام الجماهيرية، فإن الإجابة الفورية هي أن الأدب يكمن في جذر وسائل الإعلام، ويلعب بالنسبة لها دور نوع من النموذج أو حتى دور الأنا-الأعلى، وذلك بقدر ما يضم الأدب بشكل كاسح ما يعرف باسم الثقافة الراقية. فحين تتجاوز السينما، أو المذياع، أو التلفاز، مرحلة التدعيم التكنيكي، هذه الحالة التي كان العرض الذي يجري فيها هو الأجهزة وليس ما تذيعه، فإنها تبدأ في التطلع صوب الثقافة الراقية من أجل نشرها، ومحاكاتها، أو إعدادها. وفي تاريخ السينما الأرجنتينية، على سبيل المثال، ما من عمل جدير بالذكر تقريباً إلا ونجده يقوم على أساس رواية أو قصة ذات شهرة راسخة بالفعل. سجناء الأرض Prisioneros la tierra de. والحرب الجاووشية La guerra gaucha، وأيام الكراهية Dias de adio ، واسم الشهرة جارديليتو Alias Gardelito هو عمل بارز ونموذجي من إعداد أوجستو روا باسطوس، الخ). ومنذ وقت قصير حاول بعض النقاد الإيطاليين توضيح كيف أن الواقعية الجديدة، ومرحلتها التالية، الواقعية النقدية، قد أدخلتا في السينما الطرائق السردية للرواية البرجوازية الأوروبية للقرن التاسع عشر.

إن وسائل الإعلام، حين تعتبر نفسها «ثقافية»، تعتبر نفسها في خدمة الثقافة الراقية عموماً، وتشغل نفسها بنشرها، وبإعدادها، وبالدعاية لها الخ. والآن تحاول الاسطوانة، من خلال آلاف النسخ، إضفاء الطابع

الديمقراطي على الصوت المتهدج لبورخس أو الصوت غير الحقيقي والحزين لنيرودا، أو على أصوات بعض الروائيين وهم يقرأون مقاطع من رواياتهم أو يشرحون للجمهور كيف ولماذا كتبوها. في عالم وسائل الإعلام الضخم، يقوم الأدب بدور نوعية ثانوية، إذ إنه لا يبدو فقط وكأنه في بداية هذا العالم وفي نهايته، بل إنه كذلك يرشح من كل شرخ من شروخه، ويظهر في كل محاولة تبذلها وسائل الإعلام لكي تهتم بالثقافة. ومن ثم، يبدو الأدب وكأنه يشع على وسائل الإعلام الجماهيرية وضوحاً هو في الوقت نفسه تنوير وعائق، ويتضح ذلك إذا وضعنا في حسباننا أن أحد التساؤلات التي أثارها ظهور وسائل الإعلام كان عن مصير الأدب، الذي صاغ، في زحمة النشوة بوسائل الإعلام، والمرة بعد المرة الفرضية-العبثية-القائلة بأن وسائل الإعلام ستقضي على الأدب في نهاية المطاف. هذه الفرضية الزائفة غير المنسجمة، والتي توضح، من جانب آخر، الضيق الذي تثيره ممارسة الأدب في المجتمع الحديث، تفيد كذلك في توضيح تبعية وسائل الإعلام للأدب خصوصاً وللثقافة الراقية عموماً.

ويتأمل السينمائي البرازيلي المثير للإعجاب، جلوبير روشا Glauber Rocha. وهو يجري مراجعة نقدية للسينما في بلاده، فيقول: «إذا كانت السينما التجارية هي التقاليد فسينما المؤلف هي الثورة. فسياسة أي مؤلف حديث هي سياسة ثورية: وفي العصور الراهنة ليس ضرورياً حتى أن نصف مؤلفاً بأنه ثوري لأن وضعية المؤلف تفترض هذا كله. والقول بأن مؤلفاً في السينما هو رجعي يساوي وصفه بأنه مخرج سينما تجارية، ويساوي تصنيفه كحرفي وليس كمؤلف»[7] وإنني لأجد هذا التأمل مناسب فعلى الأقل فيما يتعلق بالسينما، ليس ثمة أي إمكانية لاعتبارها لغة قائمة بذاتها، لاعتبارها وسيطأ لاستكشاف الواقع وتسميته إذا لم ينطلق من يستخدمونها من الفرضية الجوهرية لتولي المسؤولية الكاملة للإبداع. وهذا الاستقلال الذي أعطى روشا أمثلة مدهشة عليه في بعض أفلامه هو استقلال مفهوم، غريزياً، على أنه استقلال بالنسبة للأدب. ولا أعتقد أن المسرح أو التصوير يمكن أن يضعا الاستقلال الفني للسينما في خطر، خصوصاً في اللحظة الراهنة من الأحداث. الاستقلال يعني: الاستقلال بالنسبة للأدب، لا على المستوى الأعم لاستقلال اللغات بل كذلك على

المستوى الأكثر يومية للتعاون العملي الذي يطلبه من الأدب السينمائيون بالإجماع تقريبا. ثمة، لدى غالبية رجال السينما، مفهوم عن الكاتب على أنه نبع دائم للإيديولوجية وللخيال، وفق الميثولوجيا الساذجة نفسها-التي كشفها رولان بارت Roland Barthes بطريقة مثيرة للإعجاب-والتي فهمت بمقتضاها البرجوازية الصغيرة مخ آينشتين بوصفه جهازاً للإنتاج المستمر للفكر. وحتى روشا نفسه لا يفلت من هذه التبعية: فحين يريد أن يُمجَّد الأعمال القيمّة في تاريخ السينما البرازيلية، يفعل ذلك مقارناً إياها بأعمال أدبية:«إن تفخر هومبرتو ماورو Humberto Mauro، عام 1933، مذكراً بأن هذه السنوات هي سنوات رواية الشمال الشرقي نفسها، هو من الأهمية بحيث إننا، إذا بحثنا عن ملمح للهوية الثقافية في تكوين شخصية مشبعة بصورة مرتبكة بالواقعية وبالرومانسية فسوف نجد أن هومبرتو ماورو قريب جداً من جوزيه لينس دو ريجو Jose Lins do Rego ، وجورج أمادو Jorge Amadc، وبورتيناري Portinari، وكافالكانتي Cavalcanti، ومن المرحلة الأولى لخورخ دي ليما Jorge de Lima» [8] ويحدد روشا السينمائيين البرازيليين باستمرار تقريباً على أساس تكوينهم الأدبي أو علاقتهم بالأدب. فنيلسون بيريرا دوس سانتوس Nelson Pereyra dos Santos وهو في أدبنا لا يمكن مقارنته إلا بجراسيليانو راموس Graciliano Ramos-وهو الكاتب الذي أثر فيه بقدر ما أثر فرجا Verga في الواقعيين الجدد الإيطاليين يقول: أحس للمرة الأولى في السينما البرازيلية بالاحتقار للنظرية[9]. ووالتر خوري : Walter khury «المولود في سان باولو والحاصل على إجازة الفلسفة، وهو من السينمائيين البرازيليين القلائل الذين وصلوا إلى السينما بعد تخطي اتجاه أدبي. ويقر بتكونه بين كتاب إنجليز وشعراء ألمان-لورنس وريلكه، على وجه الخصوص...»[10] يقول عن فيلم Os cafaj estes، (الأجلاف) الذي أخرجه روي جيرا :Ruy Guerra « ... إنه نتاج ثقافي نمطي لريو دي جانيرو، شيء يماثل شعر فينيسيوس دي مورايس Vinicius de Maraes أو صناعة مجلة Senhor. إنه سينما من الموجة الجديدة Bossa Nova[11]. هذا التحديد للسينما وللسينمائيين في علاقتهم بالأدب وبالثقافة الراقية هو، بالطبع، بحث عن مرجع الثقافة الراقية من أجل توكيد استقلال السينما، عن طريق المقارنة المتكافئة، لكنه يفترض كذلك تبعية غير واعية لنماذج فنية غريبة عن الفن

السينمائي (السينما توغرافيا).

«إنه سينما من الموجة الجديدة». هذا الإعلان يشير إلى تجانس حركة عرفتها بداية عقد الستينات في البرازيل وفي العالم باسم الموجة الجديدة Bossa Nova، وبدا الفترة أنها تتضرر فيها أهداف الثقافة الجماهيرية والثقافة الراقية. وكان فينيسيوس دي مورايس De Moraes، أحد أشهر شعراء البرازيل، مرتبطاً بالحركة التي عمل فيها مغنّون، وشعراء، وموسيقيون، وسينمائيون، في وقت واحد، كانوا أحياناً متعاونين، محققين نتائج في مجالات مختلفة-في الموسيقا، والشعر، والسينما، والتلفاز،-بدا أنها تشكل جو أسرة واحدة.وإذا كانت الحركة قد اشتهرت أكثر في تعبيراتها من الموسيقا الشعبية فإن «الموجة الجديدة» امتدت رغم ذلك إلى غيرها من المظاهر الفنية، وذلك من خلال إصرار الموضوعات على العاطفية المفرطة، وعلى «الحداثة» (التي من بين جوانبها جانب الاحتجاج الاجتماعي-Berimbau- أو الأخلاقي الخالص-Bençâo-، اللذين يظهران من آن لآخر) ومن خلال إثراء التعبير الوطني عن طريق غرس طرائق أجنبية (تحويل فولكلور البرازيل بطرائق مماثلة لتلك الطرائق المستخدمة للانتقال من فولكلور جنوب الولايات المتحدة الأمريكية إلى الجاز في الفترة الحديثة). ومن المفترض أن تأثير الشعر والشعراء كان حاسما، لأن كلمات الأغنيات الشعبية قد تحسنت بطريقة ملحوظة خلال هذه الفترة.

إن تأثير الشعر المسمى بالراقي على الشعر المسمى بالشعبي-وهما مصطلحان يحملان تناقضاً غامضاً وتعسفياً بدرجة كبيرة استخدمها استسهالاً لكن دون اقتناع-في أمريكا اللاتينية هو تأثير شهير ومتصل. ولم يتم بعد البحث في الدرجة التي كان بها تأثير بابلو نيرودا حاسما بالنسبة لعمل الشعراء الفولكلوريين-أو بالأحرى ذوي النزعة الفولكلورية-في الشمال الأرجنتيني، والذين أسهموا بدورهم في إحياء الأغنية الفولكلورية. لكننا نشاهد باستمرار في التلفاز رجالاً يرتدون زي الجاووشو تصاحبهم جيتارات، ويتشدقون بصور شعرية كان يمكن لأندريه بريتون Breton André أن يشهرها باستمتاع في سبيل مضايقة الأكاديمية الفرنسية. أعتقد أننا ندين بذلك لتأثير نيرودا أكثر مما ندين به إلى اللاوعي الجمعي. إن فاييخو Vallejo ونيرودا، بالإضافة إلى آخرين، بلغت أعمالهم انتشاراً واسعاً، قد حققوا

تغييراً في لغة الشعر نفسها في أمريكا، حتى الشعر الشعبي المغنىّ والظواهر الأخرى للكلمة المكتوبة المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالثقافة ا لجماهيرية.

وكثير من التجارب الأدبية المنعزلة، التي كانت في لحظتها تجارب طليعية، تنتمي في الوقت الراهن إلى الكتابة الشائعة. ففي الوقت الراهن، على سبيل المثال، توجد في الأرجنتين صحافتان مختلفتان: الصحافة التقليدية التي تتم بالبلاغة الموضوعية الليبرالية، وصحافة المجلات الحديثة، من قبيل Primera Plana (الصفحة الأولى) و Confirmado (مؤكد) و (تحليل Analisis)، والتي تمثلت إلى حد كبير أسلوب بورخس النثري الذي يرن رنيناً طبيعياً تماماً في أذن القارئ: فإن تركي الجملة، ووضع الصفات، ولهجة بورخس تستخدم في هذه المجلات لوصف التغييرات الوزارية، ولاكتشاف متعة آخر نجوم Starlette الموضة وللتنكيت حول الحياة الخاصة لبورخس نفسه. وني العدد 290 للأسبوع الثالث من يوليو عام 1968 تتضمن مجلة Primera Plana ملاحظة مستفيضة بقلم الكوبي جييرمو كابريرا انفانتي بعنوان (غرق لندن: راقصة السوينج El hundimiento del swinging London) هذه الملاحظة التي طرحت لتكون ملاحظة حنين ودعابة والتي تخفق في كلتا المحاولتين (فالنكات الجيدة الوحيدة التي تتضمنها ليست نكات كابريرا انفانتي) تقدم، رغم ذلك، جانباً ذا أهمية قصوى بالنسبة لهذا المقال: هو الرغبة في تطبيق بعض الطرائق الخاصة بأدب الطليعة على الصحافة، مثل الترقيم غير التقليدي، والتلاعب بالألفاظ وتركيبها، والتحويل الطباعي والسيمانطيقي، وكل التكنيكات التي يستخدمها كابريرا انفانتي في روايته. وسرعان ما يستولي السأم على القارئ لأن الرغبة في الطليعية لا يمكنها أن تفرض أشكالاً جديدة على مواد لا تتطلبها، وكما سنرى فيما يلي، فإن هذا ليس تبسيطاً ذا نزعة ميكانيكية لمشكلات الشكل والمضمون.

إذ يكفي أن نلاحظ عن قرب عمل أي كاتب طليعي عظيم لكي ندرك أنه يتطور بطريقة مختلفة. فجيمس جويس لم يصنع أدباً طليعياً كي يثبت كم كان يعتبر نفسه حديثاً: بل يتم انتهاك القوانين التقليدية للكتابة لكي تلائم القوانين الجديدة الكامنة للعمل وليد الشكل الذي استشفه الكاتب في العالم. وحين لم يكن الأمر ضرورياً، لم يكن جويس طليعياً، كما تثبت ذلك رواية موسيقا الحجرة Chamber Music .

3- عمق عدم القابلية للاختزال.

أ) قوة إعاقة.

إن اجتهاد كابريرا انفانتي في أن يبدو طليعياً دائماً، حتى حين يقص للطبقة المتوسطة الأرجنتينية دعابات شارع كارنابي ستريت، تحيلنا مرة أخرى إلى ميثولوجيا مخ آينشتين وإلى نقطة محورية في هذا المقال: فبرغم التفاعل المتصل للأب مع وسائل الإعلام، والذي ينتج عنه إثراء متبادل على مستوى سطحي، تنجز وسائل الإعلام كذلك وظيفة إديولوجية بالنسبة للأدب، هي الوظيفة المحددة لامتلاكه، ولإضفاء الطابع المؤسسي عليه ولتأخير تطوره. إنها تمثل قوة إعاقة.

قد تبدو هذه الفرضية متناقضة إذا وضعنا في اعتبارنا سلسلة الأمثلة المذكورة التي تبين علاقة قائمة وجدلية بين وسائل الإعلام وبين الأدب. لكنها فرضية متناقضة ظاهرياً فقط. فهناك مستوى أعمق يتعلق بوظيفة الأدب ووضعه في مجتمع البشر، وشكل عمله وخلقه، وفي هذا المستوى ينفصل الأدب جذرياً عن وسائل الإعلام وتصبح علاقاتهما مثل علاقات أخيل والسلحفاة[(*7)] فبقدر ما تكون وسائل الإعلام نشاطاً هدفه نقل التجربة التي جرت فعلاً، يمثل الأدب، على النقيض، تقييما دائماً للحاضر، بحثاً متصلاً عن حاضر جديد تولد فيه التجربة من جديد، ليكون للأدب مكان في داخله (حتى في الدلالات الخاصة للكلمة). من هنا فإن المثال المتميز للأدب هو الشعر، وبالأخص الشعر الغنائي، ومن هنا نجد) ن العلاقات بين الشعر الغنائي ووسائل الإعلام غير موجودة تقريباً، إلا على المستوى الخارجي للتعميم. من هذا يمكن استنتاج فكرة عدم قابلية الشعر للاختزال، وبالتالي عدم قابلية الأدب بمجمله للاختزال. وذلك الجزء من الأدب الذي تضفى عليه وسائل الإعلام الطابع المؤسسي هو دائما جزؤه العارض والخارجي، انه ثمن التخارج الذي يدفعه الشعر لكي يكمن في قلب التجربة وينتزع فيه مكاناً يوجه نفسه فيه بواسطة الكلمة. وما يجعل محاولة كابريرا انفانتي غير ذات قيمة هو أن سدود اللغة لا تحطم اختيارياً من أجل سرد ما حدث فعلاً، بل إن القوة الطاردة المركزية لما يجري-التجربة الشعرية-هي ما يمزق أغلال اللغة التقليدية ويعيد من جديد تجميع المزق على طريقته. وليس الأدب على الإطلاق هو ما يذهب نحو وسائل الإعلام-وأتحدث هنا على

مستوى اللغة-بل على العكس، وإذا ذهب باتجاهها فإنه يعتبرها جزءاً من العالم المعطى، وليست أبداً لغة أشد قواماً، أو منزلةً، وبالتالي لغة مثرية. ومن الضروري أن نبرز حقيقة لا تنكر في علاقات الأدب بالسينما: فهناك سينما منقسمة، كما أن هناك أدباً منقسما، هناك سينما هي نتاج نمطي للثقافة الجماهيرية وأخرى تحاول أن تنفصل.-ونادراً ما تفلح-عن شروطها المستلبة. هذه السينما الأخيرة هي بالفعل لغة متماسكة ويمكن للأدب أحياناً أن يثري نفسه معها. لكن النتاجات الأخرى للثقافة الجماهيرية تتملك الأدب وتعوقه وتؤخره. فحين تجعل وسائل الاتصال الجماهيري من أدب معين موضة فإنها بدلاً من تحبيذ تطور أشكال جديدة تؤخرها. فالموضة، خلف مظهر الانسيابية والتغير المستمر، هي، على النقيض، شكل من أشكال الإعاقة. إذ إنه بعد ترسيخ تفرد الموضوع، ينتج قوسان من السكونية ويبدأ الموضوع في تكرار نفسه بينهما، وفي الخضوع لتحول زائف، إذ يظل مطابقاً لنفسه في الأساس، في نوع من الداخلية الراكدة، مثل حشرة تفرد جناحيها الزاهيين وهي مثبتة بدبوس فوق ورقة بيضاء، حشرة تتحرك وتنشر جناحيها دون أن تتقدم بالحركات نفسها وبنشر الأجنحة التي تقوم بها أثناء الطيران. إن الموضة، التي تقدم نفسها تحت قناع التفرد وهو المجال النمطي للشعر، هي برغم ذلك عدوة التفرد، أو بالأحرى فإنها تنتحله بطريقة غريبة، مؤكدة لنفسها إجماعاً في البداية ثم تخضع له من خلال عملية تتظاهر بالاستقلال على المستوى الإيمائي الخالص لكنها في جوهرها تقيد نفسها بأغلال تبعية عميقة. لقد فتح بورخس لغة كانت خاصة بالأرجنتينيين، توقيعاً ونصاً وعرف كيف يحدسهما بطريقة فريدة. وحين تتبناها الصحافة، فإنها رغم إسهامها في تعميمها، تفرض الطابع المؤسسي على أكثر جوانبها خارجية، وعلى البريق الذي لم يكن له من مغزى إلا في سياق التجربة الشعرية التي استخدمته ووضعته في موضعه. وآلية التملك من طبيعة البلاغة نفسها التي هي بدورها طريقة للتملك. وإذا أخذنا في اعتبارنا أن لغة ما لا تحدد فقط كاتباً ما بل تحدد كذلك السياق التاريخي الذي نشأ فيه العمل الأدبي فسوف نرى بوضوح أكبر أن تملك وسائل الإعلام للغة الأدب هي كذلك، وربما بالدرجة الأولى، محاولة لمحو ذلك السياق التاريخي ومفهوم التناقض الذي يتضمنه. من

جهة أخرى، إذا كانت إيديولوجية المتعة هي أساس الثقافة الجماهيرية، كما أوضح إدجار موران، فإن الأدب لا يمكن أن يتصالح معها، بقدر ما أن إحدى السمات الجوهرية للأدب هي كونه نشاطاً تراجيدياً. وهذا الطابع التراجيدي للأدب، الذي ينفيه آلان روب-جرييه Robbe-Grillet، لا يكمن، في موضوعاهه، بل يكمن في طبيعة نشاطه التي تجبر الكاتب على تناول ما هو فريد بلغة شائعة، لغة تحمل معها شيئاً قد قيل فعلاً وليس هو التجربة الشعرية، ويحاول الكاتب الفكاك منه عبثاً. والأدب تراجيدي أيضاً لأنه يبدأ برمته من جديد وباستمرار، معلقاً الحكم على كل معطيات العالم، دون أن يعلم هل سيستعيدها من خلال الممارسة الشعرية، وهو في هذا يتعارض بصورة أساسية مع روح وسائل الاتصال الجماهيري التي تبدأ انطلاقاً من السياق الزائف لعالم مقام سلفاً وغير قابل للتساؤل.

ب) ماهو فريد وماهو شائع

وهناك شئ آخر. فالنسق الخيالي لوسائل الإعلام هو نسق ما هو تخيلي فانتازي el fantaseo، وليس نسق الخيال الإبداعي. ولسنا مع وسائل الإعلام، لا في مملكة العالم «كما هو» ولا في مملكته «كما يجب أن يكون». ويتميز ما هو فانتازي بمجانيته، بميثولوجياه الساذجة، وبالحد الدقيق الذي يفرضه: حد ما هو شائع. وأكاد أجرؤ على تأكيد أن ما هو فانتازي هو عرض نمطي من أعراض ما هو شائع، نتيجة من نتائج التجريد، ويتكون من تجنب منهجي للتجربة. إن العالم الذي يطرحه علينا التلفاز على سبيل المثال، هو عالم دون شروخ يتناول عيوبنا بطريقة تجعلنا لا نحياها باعتبارها عيوباً. إنه نسق استلاب. وعالم وسائل الإعلام هو عالم يبتر خيالنا ويفصله بذلك عن الجذور التي تغذيه وتنظمه، ويغمسنا في بعد يحاول إلغاء الشروخ، والتفاصيل، إلغاء العيني القادر على إرجاعنا إلى ذواتنا وعلى معاونتنا على إعادة اكتشاف الجذور الضاربة فيما هو واقعي، وذلك من خلال الدوافع التي تبقينا في حالة تنويم منهم!ن بكليتنا في المتعة الهدامة للبقاء خارج أنفسنا. وما هو فريد هو الذي يطلق هذه العملية، أما ما هو شائع فيبقينا على الحافة الناعمة للأماكن المألوفة: ففي اسكتلندا سوف يتناول جيمس بودن الويسكي، وفي فرنسا سيتناول النبيذ، وفي الاتحاد السوفيتي سيتناول

الفودكا. حين أنظر إلى برنامج التلفاز أفاجئ نفسي بغتة وأنا أتساءل ماذا يكون التفكير المحدد للممثل في اللحظة التي يرفع فيها كأساً؟ وماذا يكون قد فعل طوال ذلك اليوم قبل أن يصل إلى الأستوديو؟ وكيف تكون حياته الجنسية، أي «ذكريات مدوية» تجتاحه أثناء الأيام الرتيبة التي تحمله وكأنه يلاعب الموت؟ هذا الإدخال المباغت لما هو عيني في عالم مغلق على سعادة ما هو شائع. هذا التفجر للخيال في داخل ما هو تخيلي (فانتازي) هو جوهر وهدف الأدب. لهذا السبب فإن الثقافة الجماهيرية، وهي صناعة وحافز الفانتازي، هي العدو اللدود للأدب. وإذا وضعنا في اعتبارنا قوة وسائل الإعلام ومداها، واستخدام مجموعات السلطة لها أدركنا بصورة أفضل إلى أي درجة ليست فكرة الأدب سوى أيديولوجية مقنعة. وأعني الأدب الذي تستطيع وسائل الإعلام دفعه إلى الاختفاء بان تحل محله باعتبارها لغة، فليس الهدف محو الأدب، بل محو ما هو عيني. والعالم المتجانس للثقافة الجماهيرية، حسب تعريف موران، هذا العالم الذي يلقى بفروعه بصورة مطردة فوق الواقع إلى حد تشكيل نوع من الواقع الفوقي، يحاول محو التناقضات التي تسود المجتمع البشري. وليس مفهوم صراع الطبقات أقل ما يحاول محوه من تناقضات. وهذا المفهوم يشبه منجزات الشعر لأنه تم استخلاصه من معالجة ما هو عيني في التاريخ، إنه إدخال العيني في قلب تاريخ ندركه باسم عالمية غامضة. أما وسائل الإعلام فتقدم لنا عالما مجمدا في هذه العالمية الزائفة. وليس عبثا أن مكانة وسائل الإعلام في أمريكا اللاتينية تستجيب لأيديولوجية للتنمية داخل قنوات البنى التقليدية.

إن وسائل الإعلام، بتناولها العالم المعطى باعتباره حتمية، وباعتباره شيئا مفرغا منه، لا تستطيع حتى ولو كانت في أيدي أناس حسنى النية، إلا أن تجعل هذا العالم يتقدم، أي أنها تضيف إليه الرفاهية كميا من خلال جرعات تم الحصول عليها بجهد جهيد، جرعات متشبثة بمجموعات السلطة، مثلما يتشبث البرجوازيون الصغار بالمكعب الذهبي الهائل الذي كان يحرسه إردوسان Erdosain مالكه الفانتازي، جالسا فوقه بحقد، مؤكدا ملكيته له بمدفع رشاش. أما الأدب فإنه بتعليق الحكم على مجمل العالم، ولو بصورة خيالية، لا يطرح على نفسه أن يجعله يتقدم، بل أن يغيره.

الحواشي

(*1) كاتب وسينمائي أرجنتيني (ولد في سيروديو 1937)، من أعماله الأساسية: في النمطقة (سانتافي 1960)، جواب (بوينس ايرس 1964)، عصا وعظم (بوينس ايرس 1965)، الدورة الكاملة (بوينس ايرس 1966)، وحدة المكان (بوينس ايرس 1967)، ندبات الجراح (بوينس ايرس 1969)، في السينما: اللقاء (1964)، عصا وعظم (1969)، عدا عدد من الأفلام القصيرة.
أستاذ النقد والاستاتيقا السينمائية (جمالياتها) وتاريخ السينما في جامعة الساحل (سانتافي).

درس بعد ذلك في جامعة رين Rennes [المراجع].

(*2) جميعها صحف أمريكية لاتينية عدا لايف فهي أمريكية شمالية [المترجم]

(*3) هنا ترجمة لكلمة penetracion، وتعي الكلمة أيضا الاحتراق أو الايلاج-المترجم.

(*4) من نجوم التانجو-المترجم

(*5) الكويكا :Cueca رقصة شعبية تشيلية-المترجم

(*6) جوتان هي أغنية تانجو.

(*7) المعروف أن أخيل كان أسرع العدّائين في الأوساط اليونانية-المترجم

الهوامش

(1) Robert KINGLEY, La Comunicacion masa y el inperialisno cultural, en Journal of Inter American Studies. vol. vIII. Julio del 1966

(2) William Barret, citado for R Kingiey, op. cit

(3) Edgard Morin, L'esprit du temps, Essai sur la culture de masse, Paris, Grasset, 1962.

(4) اعتقد أن من الضروري إيضاح أن الكتاب المذكورين في هدا العمل ليسوا جميعهم، على ما اعتقد، كتابا جيدين. ويمكنني القول أن كثيرين منهم ليسوا كذلك. لكن تفاعلات ثقافية معية تتضح أكثر في الأعمال القليلة القيمة، أو في الأعمال التي لا تبلع مبلغ الأدب غير أنها تكشف عن اتجاهات معية للفترة أو للجماعات أكثر مما تتضح من الأعمال الرائعة. وكثير من الكتاب أمريكا اللاتينية الهامين (الشاعر الأرجنتيني العظيم خوان اورتيث Juan L Ortiz، والقصاص المكسيكي خوان رولفو Juan Rulfo، على سبيل المثال) لا يظهرون هنا لأن أعمالهم لا تضيف معلومات تهم هذا العمل. فالعروض الأدبية تميل إلى عرض الأدب من قوائم طويلة رتيبة يكون فيها كانسينوس اسينس Cansinos Assens هو زعيم الحركة الحدّية وبورخس تلميذه، ويكون أبسن Ibsen ولابيش Labiche ممثلين للمسرح البرجوازي ويكون بافيري Pavese وفراي موتشو Fay Mocho من الممارسين للصوت الواحد إلى جانب الإقليمية الأدبية. وكلما كان المجال الذي يطرحه النقد ضيقاً، شبهه بالعرض البانورامي. وقد وجد بعض النقاد ومؤرخي الأدب الأمريكي اللاتيني الصيغة المخلصة: فلديهم هاجس العروض البانورامية.

(5) ظل بورخس مخلصا لهذا الرأي.. وهو يكرر الحجج نفسها عليه في مقال البراءة المقدسة لحلم، الذي يفتتح به مهرجار الماردي بلاتا السينمائي ومجلته الرسمية، عام 1960.

(6) يقوم مقال للسينمائي الأرجنتيني راؤول بثيرو Raul Beceyro، يحلل أعمال النقد السينمائي توغرافي لخورخي لويس بورخس، بصياغة الفرضية الهامة في أن بورخس هو أول «كتاب كراسات السينما» في تاريخ النقد السينمائي. وبالنسبة لبورخس كما بالنسبة لكراسات السينما Cahiers du Cinema، فإن شكل العمل النقدي أهم دائما من الفيلم الذي يعلق عليه.

(7) Glauder Rocha, Reuision critrca del cine brasileno, La Hababa,ICAIC, ICAIC, 1965

(8) مرجع سابق.

(9) مرجع سابق.

(10) مرجع سابق.

(11) مرجع سابق.

6 التواصل المتبادل والأدب الجديد

روبرتو فرناندث ريتامار[*1]
Reberto Fernandez Retamar

في سنة 1943، وفي مستهل كتاب بالإسبانية عن وقائع الحرب العالمية الثانية، كتب بابلو نيرودا: «إنني أموت غيظا وأنا أرى الفتى الأزتيكي، وأنا أرى الفتى الكوبي، أو الأرجنتيني يلقى إلينا بقصيدة عصماء عن كافكا، وعن ريلكة، وعن لورنس...»[1] واليوم، بعد ربع قرن أصبحت أسباب ذلك الموت غيظا أقل. فاليوم سيجد الفتى المكسيكي، أو الكوبي، أو الأرجنتيني الواقع في أسر نشوة التحدث عن الأدب، أن من أسوأ الأمور أن يغفل ذكر قبيلة كاملة من الكتاب الأمريكيين اللاتين. مما لا يعني، بالطبع، أنه يجهل كافكا أو ريلكة. هذا يكشف عن بضعة أشياء، أحد هذه الأشياء هو أنه يوجد بيننا اليوم، على المستوى الأدبي، تواصل متبادل أكبر[2].

1 - كتاب أدب واحد.

من الواضح أن الأدب الأمريكي اللاتيني الجديد

قد اكتسب مكانة في عين القارئ الأمريكي اللاتيني الجديد: فنزعة إقليم الريو دي لابلاتا اللغوية في الحجلة أو كولومبيا الخرافية في مائة عام من العزلة لم تمنع أناسا مكسيكيين، وتشيليين، وكوبيين من الإحساس بالامتنان والفخر إزاء تلك الكتب العظيمة في تقاليدنا المشتركة. ولم يجد كورتاثار وجارثيا ماركث لزاما عليهما أن يكتبا لغة مجردة محايدة، تكون مفهومة من جانب كل الهسبانو-أمريكيين لكن لا يتمثلها أحد، ولا أن يغرقا صفحاتها بالمفردات المعروفة للنصوص الفولكلورية: لا أكاديمية، ولا متحف. فقد انتهجا الطبيعية الحكيمة التي يكتب بها دائما أفضل الأدب، وتحدثا عن شؤونهما بلغتهما، والنتيجة الفريدة لذلك هي أن الأرجنتيني كورتاثار والكولومبي جارثيا ماركث يقرآن في مختلف بلدان أمريكا اللاتينية. لا باعتبارهما أجانب قريبين بدرجة أو بأخرى، بل باعتبارهما كاتبين لأدب واحد، باعتبارهما ممثلين لما أصبح من المألوف تسميته «الرواية الأمريكية اللاتينية الجديدة» بجانب الكوبيين كاربنتييه وليثاما، والأرجنتينيين ماريشال، وساباتو، وفينياس، والبرازيلي جيمارايش روزا، والمكسيكيين يانييث، وريف ويلتاس ورولفو وفوينتش، والبيروانيين أرجيداس وفارجاس يوسا، والأورجوايين أونيتي وبنيديتي، والباراجوايي روا باسطوس والهاييتي الكسيس، والفنزويلي جارمنديا وكثيرين غيرهم. وحتى نقدر بشكل أفضل الجدة النسبية لهذه الحقيقة-حقيقة أنهم يقرأون في أمريكا اللاتينية باعتبارهم مؤلفين أمريكيين لاتين-، يجدر بنا أن نذكر ببعض اللحظات التي اعتبر فيها أدبنا بوصفه وحدة.

2- ثلاث مراحل للتواصل المتبادل.

أ) الرومانسية.

بالطبع ترجع أولى هذه اللحظات إلى تلك الرغبة في الانفصال، أو في الاستقلال على الأقل، التي عبر عنها اندريس بيو بسبب الاستقلال السياسي للقارة في قصيدته نداء إلى الشعر (1823)، والتي ستصبح في المقام الأول أحد أهداف الجيل الرومانسي الأمريكي اللاتيني الول. وليس غريبا أن يفتتح نص بيو ذاك أمريكا الشعرية (1846)، ديوان المختارات الذي أراد أن يعرض به خوان ماريا جوتييريث كيانا للشعر الهسبانو-أمريكي منفصلا

عن الشعر الأوروبي (وعن الشعر الإسباني في المحل الأول). كانت الرغبة تفوق التحقق، لكن المهم هو إبراز ذلك الوعي الأول بتكامل أدب آخر. والآن حسنا: من الذي قرأ هذا الديوان الطموح؟ إننا نفتقر إلى دراسة للجمهور أي لمستهلكي الأدب في أمريكا اللاتينية، لكن كل الأمور تجعلنا نعتقد أنه، خلال معظم القرن التاسع عشر، لم يكد هؤلاء المستهلكون يتجاوزون مجموع منتجي الأدب ذاتهم. كان المؤلفون، في وسط جماهير أمية كانت تنتج وتتناقل بدورها آدابها الشفوية، يقرأون بعضهم، وعلاوة على ذلك (أو في المقام الأول) يقرأون أولئك الكتاب الأكبر الذين كانوا هم الكتاب الأوروبيين.

ب) الحداثة.

إذا كان هذا هو الحال، عمليا، في تلك اللحظة الأولى، فلا يمكن أن نقول الشيء نفسه بالنسبة لمرحلة مارتي-رودو، وهي المرحلة التي تضم أول حركة أدبية نابعة حقا من أمريكا اللاتينية، وقادرة على التأثير في ذات أوروبا-أو على الأقل في ذلك الجزء الذي يخصها والذي هو أوروبي بدرجة كافية، ألا وهو أسبانيا-: أي الحداثة. وفي موضع آخر[3] أردت الإسهام في تصحيح التقييم غير الكافي لما كانت الحداثة، وهو التقييم الذي لا يقوم إلا على أساس جانب من عمل داريو وبعض الشعراء القريبين منه، ولا ينصف بالتحديد رجالا مثل رودو، وخصوصا مارتي. لكن يكفي الآن أن أبرز أن مؤلفي تلك اللحظة أصبحوا بدرجات متفاوتة بالطبع يعتمدون على جمهور حقيقي لم يعد يختلط بمجموع الكتاب أنفسهم، بل إنه يتكون قبل كل شيء من طبقة وسطى متنامية يندرج فيها في الوقت نفسه منتجو ومستهلكو الأدب، وهي الظاهرة التي ستزداد وضوحا مع مطلع القرن. ربما تمتع قليل من كتب الحداثة (أقاصيص كيروجا، آرييل...) بالانتشار الواسع (إذ يسود فيها الشعر محدود الاستهلاك)، لكن الصحافة الراقية، المتطورة حينئذ، تجعل هؤلاء المؤلفين معروفين من أقصى القارة إلى أقصاها. فقد كانت نحو عشرين صحيفة تنشر حكايات خمسيه مارتي التي حركت مشاعر سارمينتو العجوز وحددت، نثر داريو الشاب. ومن بين تلك الصحف، بالطبع، صحيفة لاناثيون (الأمة) التي تصدر في بونيوس آيرس، المدينة التي ساهمت الهجرة في تحويلها، بتعبير داريو، إلى «كوزموبول». وقد عمل في لاناثيون

بعد ذلك داريو ورودو.

وإذا كانت الكلمات التمهيدية لـ(نصوص نثرية مجدفة) تبدو للوهلة الأولى وكأنها ترد على (نداء إلى الشعر)، بعد ستين عاما، بان الشعر لم ينتقل إلى أمريكا وأنه مازال في أوروبا، وخصوصا في باريس، وإذا كان بإمكان رودو أن يقول لمؤلف ذاك الكتاب إنه «ليس شاعر أمريكا»، فإن من العبث أن نظل حبيسي هذه المناوشات، ونحصر الحداثة في ذلك الكتاب لشاعر في العشرين من عمره. فداريو هو أيضا (ولم لا يكون في المقام الأول؟) مؤلف أناشيد الحياة والأمل، وقصيدة الخريف، وكذلك نشيد إلى الأرجنتين (الذي لم يكن ليكتبه أي بارناسي ولا أي رمزي (كما لم يكن أيهما ليكتب) أغنيات دنيوية ولا مواويل لوجونس) التي يخترقها شعر المنوعات الأمريكية، في سيرة نحو الوطن الناعم، نحو أناشيد معينة من تالا خصوصا من النشيد الشامل. وحتى بالنسبة «لموضوعه» ولطريقه تناوله فإن داريو هو حقا شاعر أمريكا. الشاعر الذي حين تمكن في النهاية من تحويل باريس الحلم إلى باريس الحقيقية. وجد أن المدينة، على شفتي فرلين الحبيبتين، تقول له «كل هوا»! merde. إن داريو هو أول شاعر لأمريكا، كما أن مارتي هو أول شخصية عالمية للروح الأمريكي. والمحدثون عموما، هم من انطلقوا، بصورة متناقضة في كثير من الأحيان، من انفصال عن بلدانهم الفقيرة، والذين سيشكلون أول مجموع للكتاب يحقق مشروع بيو-جوتييريث. إن حكايات مارتي، وأفضل قصائد داريو، وبعض مقالات رودو وأقاصيص كيروجا، وبعض صفحات لوجونس، ونصوص كثيرة غيرها (بما في ذلك أوسعها انتشارا، والتي حققت أكبر جمهور حتى أيامنا هذه مخترقة الطبقات والمجموعات الاجتماعية، والتي اعتدنا إخراسها اليوم برغم ذلك: نصوص بارجاس بيلا ونيربو) قد استطاعت منح القارة صوتا خاصا بها، وعرفت ذلك التواصل المتبادل الذي يحاول بعضهم قصره على الأدب الجديد الراهن).

جـ) الطليعية Vanguardismo

وقبل الوصول إلى أيامنا هذه تجدر الإشارة إلى لحظة ثالثة: تلك التي اعتدنا تسميتها بالطليعية، بسبب الافتقار إلى تسمية أفضل. بإمكاننا

الحديث، كما سأعود لأفعل الآن، عن «جيل طليعي»، لكن الظاهرة الطليعية المتميزة لا تكاد تتخطى سنوات الثلاثينات من هذا القرن. وإذا تخلينا عن الولاء لجيل يظل ينتج بل ويبلغ النضج بعد تلد السنوات، وحددنا أنفسنا بمرحلة، فعند ذلك فقط تصبح البانوراما أشد تعقيدا. بوصفها ظاهرة محدودة، كانت الطليعية الأدبية-مثلها مثل الحداثة، لكن باتساع أكبر منها- حدثا شعريا أساسا: فهويدوبرو كان قد اخترع قبل عام 1920 في أوروبا مذهبه في الإبداعية، وحمل بورخس مذهب الحدية من إسبانيا إلى الأرجنتين عام 1921 وأطلق مابليس آرثه في المكسيك مذهب الصرير estridentismo، وهيدالجو في البيرو مذهب البساطة simplismo عند منتصف العشرينات. كانوا جميعا شعراء، وكانوا يحسون أنهم طليعيون بعنف، رغم أنهم كانوا لا يكادون يستطيعون شرح ما يعني ذلك، باستثناء الإشارة إلى عدة جوانب لتفكيك الشعر والى تعصب مفقر للمجاز. وكانت مجلاتهم مجلات للقلة، وبلغ من ضآلة بعضها، مثل المنشور بريسما ,Prisma أن كانت تكتفي بوجه واحد من الورقة. لكن تواصلها المتبادل كان كبيرا، وإشعاعها ملحوظا بدرجة أكبر مما يبدو لأول وهلة. مثال واحد من بين أمثلة عديدة على التواصل المتبادل هو: المجموعة الشعرية فهرس الشعر الأمريكي الجديد التي صدر لها عام 1926 البيرواني ألبرتو هيدالجو-الذي جمعها فيما يبدو، والتشيلي فيثنتي هويدوبرو، والأرجنتيني خورخي لوير بورخس. في هذا الكتاب المبكر، يجتمع، بالإضافة إلى هيدالجو، وهويدوبرو، وبورخس (الذين سيوليهم الزمن دور المخضرمين)، ماريشال، وبرناردث، وبابلو دي روكا، وروسامل دل فاي، ودياث كاسونيفا، ونيرود ا، وكاردوثا إي آراجون، ومابليس آرثه («الرفيق مابليس آرثه» كما كان بورخس يقول حينئذ)، بييثر، ونوفو، وبيريدا فالديس. أما بالنسبة للأمر الثاني، وهو إشعاعها، فإن من الخطأ أن نأخذ في الاعتبار أن مطبوعاتها للقلة، رغم أن تلك المطبوعات لا تخلو من الأهمية. (فكروا في مجلات مارتين فييرو، وأماوتا Amauta، وريفيستا دي أفانثي (مجلة التقدم) Revista de Avance، وكونتميورانيوس (محاصرون) contemporaneos والحقيقة أنهم كانوا كثيرا ما يهاجمون مطبوعات واسعة الانتشار، ومنها يفرضون معاييرهم. هذا ما حدث في كوبا، حيث استطاع فريقها الطليعي المتأخر أن يعبر عن نفسه في أفضل مجلات البلاد (سوبيال

اجتماعي Social) وفي أكثرها محافظة ورسوخا (دياريو دي لامارينا صحيفة البحرية Diario de la Marina) التي استطاع الفريق السيطرة على ملحقها الأدبي.

وإذا لم نكتف بالنظر إلى الظاهرة الشعرية المحدودة التي كانتا الطليعية، بل نظرنا إلى فترة 1920- 1930 فإن الوضع يصبح أكثر غني: ففي هذا العقد جعل فاسكونثيلوس من المكسيك مركز جذب لمثقفي القارة، وأطلق من هناك حركة الرسم الجداري وكذلك كلماته التبشيرية، وفي ذلك العقد تظهر في الوقت نفسه تقريبا روايات الدوامة (1924) ودون سيجوندو سومبرا، (1926) ودونيا بار بارا (1929). وكتابها ريبيرا، وجوي رالديس، وجاييخوس ينتمون بحكم سنهم إلى الجيل السابق، جيل الشاعرين لويس كارلوس لوبث، وفالدوميرو فرناندث مورينو. لكن بينما نجد لدى هذين الأخيرين عملا محددا، لن يعدلا فيه شيئا يذكر، فإن عقد العشرينات هو الذي سينتج فيه الروائيون، بدافع النضج، أعمالهم ذات القيمة. وسينتهي ذلك بان يرتبطوا أكثر، على نحو من الأنحاء، بالجيل التالي الذي سيرى فيهم كبارة[4]. وليست هذه الظاهرة جديدة ولا شاملة، وسنجدها تتكرر مع قصاصين من الجيل الطليعي نفسه مثل أستورياس وكاربنتييه في المحل الأول، اللذين تظهر أعمالهما الهامة بعد عام 1940، كجزء من أعمال الدفعة الأصغر منهما.

ولا يمكن إلا بصعوبة إنكار أن فترة المجلات الطليعية قد شهدت تواصلا أمريكيا لاتينيا متبادلا. إنها فترة عشرون قصيدة حب لنيرودا، ولانبعاث النزعة الزنجية، فترة الجنس الكوفي والهندولوجية، فترة الدوامة، ودون سيجوندو سومبرا، ودونيا باربارا، فترة ستة مقالات في البحث عن تعبيرنا الخاص لإنريكث أورينيا و سبعة مقالات في تفسير واقع البيرو لمارياتيجي. إنها فترة عبرت عن الثقة في أشيائنا، ولقيت تلك الثقة صدى، من أقصى القارة إلى أقصاها.

3- تدعيم الرواية

إذا كان قد وجد فيما يتصل بالأدب في الفترات السابقة تواصل متبادل معين في أمريكا اللاتينية، فمما لاشك فيه، رغم ذلك، أن ذلك التواصل المتبادل هو في الوقت الراهن أكبر بكثير.وثبات هذه الحقيقة يبعثه فينا

التضاد الذي تقدمه فترتنا لا مع وضع الحداثة أو الطليعية، بل مع الوضع خلال السنوات السابقة علينا مباشرة: مع ذلك «الماضي القريب» الذي يرى فيه رييس بصورة ثاقبة «العدو بشكل ما». فتلك السنوات تبدو لنا سنوات عزلة، سنوات بلقنة (وهو مصطلح لم يكن يستخدم حينئذ)، تفتت فيها، إلى شظايا، الوعي بوحدة أمريكا اللاتينية والتواصل المتبادل المترتب عليه. فحتى الحدث ذي الإشعاع القاري الذي تمثله الثورة المكسيكية، والذي كانت له في حينه أصداء في كل بلدان أمريكا اللاتينية، ظل حينئذ مقتصرا على كونه حدثا محليا، مكسيكيا، سنجد التعليق عليه (تعليقا بليغا، من ناحية أخرى) في النسخة الأولى من تيه الوحشة لأوكتافيو باث. وتتدرج في خط الاضطهاد المعذب للشظايا تأملات لم تعد عن أمريكا اللاتينية، بل عن «ما هو أرجنتيني» (إيثيكيل مارتينث استرادا: صورة بالأشعة لسهول البامبا، موت وتحول مارتين فييرو) أو «ما هو كوبي» (ثيننيو فيتيير: العنصر الكوبي في الشعر). إنها كتب تثير الإعجاب لكنها بدلا من النظر إلى أمريكا اللاتينية (كما تفعل حتى السبعة مقالات لماريا تيجي وبعض الأعمال التالية الأخرى، رغم تركيزها على بلد واحد)، تحول بصرها إلى الأقسام المعزولة، ورغم رفضها للفخ الفولكلوري فإنها تود بألم، وبرغبة، وأحيانا بحنق، أن تمسك بالسمات التي تسمح لنا بالتعرف على أنفسنا بوصفنا متحدين، لكن تلك الملامح لا تقدم نفسها لمؤلفيها على أنها قارية، بل على أنها علية قومية (في بلدان لا تكاد أحيانا تكون أمما). في تلك اللحظة، ونحن نتعثر بين غرس جذورنا بعذاب فيما هو مباشر، وبين انتزاع الجذور الذي يوجهنا، شاعرين بالدونية، نحو رياح أخرى تبدو أفضل، أطلق نيرودا اللعنة التي أوردناها في البداية. عند قراءة المجلات المحلية. كان الشاب المكسيكي يقرأ الايخوبر وديجو (الابن المعجزة) ,El Hijo Prodigo والكوبي أوريخنس (الأصول) ,Origenes ويظل الأرجنتيني يقرأ سور(الجنوب) Sur. وفي مقابل تلك اللحظة تبدو لحظتنا وقد امتلأت مرة أخرى، بقوة غير مسبوقة، بالثقة في قيم أدبنا.[5]

لكن هذا لا يصدق بالدرجة نفسها على كل الأنواع الأدبية: فلا يكاد يصدق على المسرح عموما، ولا يصدق إلا قليلا على المقال-إذا نحينا جانبا المقال السياسي لنظل في إطار المقال الأدبي بشكل محدد-، وبصدق بدرجة

أكبر على الشعر، وبصدق في المقام الأول على الفن القصصي الذي يشهد الآن تطورا يقارن بما شهده الشعر منذ ستين عاما على يد المحدثين، أو منذ ثلاثين أو أربعين عاما على يد الطليعيين. ويمكن مقارنة هؤلاء الروائيين الأمريكيين اللاتين الجدد بالشعراء المحدثين، في المحل الأول. فالحقيقة أن هؤلاء الروائيين الجدد يبدون وكأنهم يصنعون للفن الروائي ما صنعه المحدثون للشعر الأمريكي اللاتيني. وقولنا هذا لا يعني، بالطبع، نفي أنه قد وجد فن روائي وروائيون هامون في أمريكا اللاتينية قبل ذلك (ريفيرا، وجويرالديس، وجاييخوس، وأمادو، وأليجريا ...)[6].

وفي روابط واختلافات Tientos y diferencias يذكرنا كاربنتييه بأن «من الممكن أن تظهر رواية واحدة عظيمة في مرحلة معينة، في بلد معين»، ودون أن يعني ذلك «أن الرواية توجد حقا في تلك المرحلة، في ذلك البلد» حيث إنه «للحديث عن الرواية من الضروري أن يوجد فن روائي»، ويردف كاربنتييه: «الرواية نوع أدبي متأخر. وثمة في الوقت الحاضر بلدان في آسيا، وفي أفريقيا، تملك شعرا يرجع إلى آلاف السنين، لكنها لم تكد تبدأ في امتلاك فن قصصي»[7]. وكل الأمور تشير بالنسبة لأمريكا اللاتينية إلى أن هذه هي ساعة تدعيم هذا «النوع الأدبي المتأخر»، الذي انبعث بصورة متأخرة في أمريكا (وقد قيل بتماثل مشؤوم أن «آخر رواية حرافيش في الأدب العالمي كانت، للمفارقة، هي أول رواية أمريكية لاتينية»)[8] كما تشير إلى أنه، بعد محاولات لا تخلو من قيمة، تكتسب الرواية في هذه السنوات تلك الصورة الوطيدة التي بلغها الشعر بيننا منذ عقود عديدة. إن تأييد الجمهور، والتجانس المعين الذي سنتحدث عنه فيما بعد يؤكدان هذا اليقين. كما تؤكده بالقدر نفسه العلاقة التي يقيمها فيما بينهم مبدعو هذا الفن الروائي. وقد ذكر كاربنتييه كذلك أن وجود فرتر أو الرجل الضاحك لا يجعل رواية رومانتيكية «لدينا بديهيا «فالرواية الرومانتيكية تتحدد بعمل عدة أجيال من الروائيين الرومانتيكيين»[9]. وهو عمل معقد، ومتماسك. وهذا بالدقة ما نجده لدى هؤلاء الروائيين أمريكيين اللاتين الذين أصبحوا يأتون أحدهم من الآخر: فكورتاثار يأتي من ماريشال، ومن بورخس، ومن آرلت، وفوينش المبكر، من يانييث، ومن كاربنتييه، وفارجاس يوسا من أرجيداس، جزئيا، ومن بنيديتي ومن أونيتي، وبابلو أرماندو فرناندث، من ليثاما ليما ومن

جارثيا ماركث. وجارثيا ماركث نفسه يكتب في مائة عام من العزلة رواية-محصلة تصادف فيها شخصياته شخصيات من كاربنتييه، ومن كورتاثار، ومن فوينتس-وكذلك أسلوبه. وما قاله مارتي عام 1893 عن المحدثين يمكن قوله اليوم عن هؤلاء الروائيين: «وكأنها عائلة في أمريكا». وبالطبع، ليس الأمر في أي واحدة من تلك الحالات، ولا في تلك التي يمكن إضافتها، أمر افتراض أي روبنسونية[*2] أدبية، فهؤلاء الروائيون يعرفون ذلك، ويستفيدون مما أنتجته الفنون الروائية في الثقافات الأخرى. ويمكن لأي إنسان الإشارة إلى ما يدينون به لجويس، أو لبروست، أو لفوكبر. لكن يوجد بينهم (وهذا علامة أنهم يشكلون فناً روائياً) استمرار معين، تقاليد داخلية معينة تقارن بما بلغه الشعر منذ عقود (مارتي /داريو، جونثالث مارتينث، إيريرا إي رايسيج، لوجونس / فرناندث مورينو، لوبث فيلاردي، لاميسترال هويدوبرو، فاييخو، بورخس، نيرود ا, دروموند، فييثر، جيين, روماين / ليثاما، موليا، سيزير، باث، ديجو، ث فرناندث مورينو، موتيس. ف. دي مورايس، بارا، روخاس، كاردينا / ميلو، ديبستر Depestre، ادوم Admum, يين Lihn, بيي Belli، خاميس Jomis، خيلمان Jelman مونتس دي أوكا Montes de oca ، دالتون، باتشيكو Pocheco..) ويجدر بالذكر كذلك أن أولئك الروائيين يأتون هم أيضا من الشعر (يجب دائما تناول هذه الاستعارات المعجمية بحذر). وهذا واضح بالنسبة لبعضهم، لكونهم شعراء كذلك (أستورياس، ماريشال رواباسطوس)، أو شعراء في المقام الأول (ليثاما، و ب. أ. فرناندث)، وهو أقل وضوحا بالنسبة لآخرين، لكن ليس أقل صدقا. وقد لاحظ خوسيه ماريا فالفردي Valverde عن حق أن المدينة والكلاب هي رواية شعرية تتبلور فيها الطريقة الراهنة لفهم النثر الروائي بين الهسبانو-أمريكيين-لحسن حظهم. فكل كلمة، وكل جملة، تقال وتسع كأنها في قصيدة: آن الأوان لأن تنمحي الحدود بين الغنائية، والملحمية المكتوبة شعرا، والملحمية المكتوبة نثراً».[10] وما أبلغ الصدق الذي يمكن أن يقال به ذلك أيضا عن كاربنتييه، وكورتاثار، وريفويلتاس، وجارثيا ماركث، وكثيرين غيرهم. ومثلما ضم مؤلفو المجموعة الشعرية المكسيكية (الشعر في الحركة المكسيك،)1966 إلى المجموعة نصوصا نثرية لخوان خوسيه آريولا، يمكن أن ننهج طريقة مماثلة مع غالبية هؤلاء المؤلفين. ويمكنني أن أقر أنه ليس سهلا الاستقرار على

ضم صفحات معينة لألفارو موتيس في مختارات شعرية، واستبعاد صفحات أخرى لجارثيا ماركث تستمر فيها تلك الصفحات الأولى بوضوح. هي يعني ذلك أن هؤلاء المؤلفين قد انتهوا بأن محوا من أعمالهم، وكما طالب فالفردي، «الحدود بين الغنائية والملحمية المكتوبة شعرا، والملحمية المكتوبة نثراً» ؟ إن إجابة هذا السؤال أمر متعجل، وليس هو غرضنا الآن على كل حال. على أننا إذا وضعنا في الاعتبار كيف تجد التأملات الوجدانية. لكتاب مقالات سابقين دائما صداها في كثير من هؤلاء الروائيين-كتاب من أمثال مارتينث استرادا، ورييس, ومارياتيجي، وباث-لا يسعنا إلا أن نحس أن هذا التدعيم للفن الروائي يبدو أكثر من ذلك: يبدو أنه، إلى جوار شعر اصبح له سابقوه البارزون، يمثل بلوغ سن الرشد لأدب بأكمله. وهذا أساس من أجل توضيح اهتمام القارئ الأمريكي اللاتيني الجديد بهذا الأدب الراهن لأمريكا اللاتينية، وكذلك توضيح التواصل المتبادل الذي يشهده هذا الحدث.

4- الوعي الذاتي، شرط الانتشار.

إلا أننا يمكن أن نتساءل عما إذا كان ذلك الأمر كذلك بشكل كامل. عما إذا كان القراء الحاليون هم قراء قد أداروا أبصارهم بفخر إلى نتاجاتنا، قراء متواصلين فيما بينهم قد تخلوا بالفعل عن النظر إلى الخارج بدونية ليعرفوا ما يجب قراءته، أم أنهم عند النظر إلى بلدان أخرى يرون فيها الآن أسماء مؤلفينا، وأن رؤية هذه الأسماء هناك تحملهم على قراءة مواطنيهم والإعجاب بهم وبتشجيع من العواصم الكبرى (المتروبولات)[3*]. وليس هذا الأمر بجديد فيمكن أن نتذكر أن الزنوج،رغم أنها ظاهرة مختلفة، بدأت تظهر في مناطق ليست قليلة من أمريكا، مثل الكاريبي على سبيل المثال، منذ أكثر من أربعين عاما، لا لأن هذه المناطق مناطق خلاسية، كما هو الحال بالفعل، بل لأن أوروبا كانت تنتج الزنوجة. (بعد ذلك أصبحت الأمور أقل بساطة.)[11] واليوم، حتى القراء شديدو البعد عن بعض مواقف بور خس، على سبيل المثال، لا يسعهم إلا الشعور بفخر محلي ساذج عندما يقرءون السطر الأول من كتاب فوكو Foucault الكلمات والأشياء (1966). «هذا الكتاب ولد من نص لبورخس». لم يعد الأمر مجرد أن أعمالا أدبية، وأن مجموعة فرنسية كاملة مثل Tel Quel تعترف بولائها للكاتب الأرجنتيني:

بل إن ما نتج بتأثيره هو عمل فكري هام (توره الدوريات باعتباره نجما) وعلى ما يبدو فقد كف الأدب الأمريكي اللاتيني عن كونه أدبا هامشيا، إذ لا يجري الحديث عنه في أوروبا فحسب، بل تتم الكتابة بفضله جزئيا. ولابد من أن شيئا قد حدث في ربع القرن هذا.

قبل عام من ظهور كتاب فوكو أي عام 1965، أعلن روجيه كايوا Roger Caillois في صحيفة لوموند:

سيكون أدب أمريكا اللاتينية هو أدب الغد العظيم، مثلما كان الأدب الروسي هو الأدب العظيم لأواخر القرن الماضي والأدب الأمريكي الشمالي هو الأدب العظيم لأعوام 1925-1940 لقد دقت الآن ساعة أمريكا اللاتينية. ومنها ستظهر الروائع التي ننتظرها جميعا.

حتى الآن نجد النبوءة التي تبعث الأمل مستقرة في الحاضر«الآن دقت ساعة أمريكا اللاتينية». لكننا بعد أسطر قليلة نجد هذا التوضيح:

إن الكتاب الأمريكيين اللاتين لا يتعرف بعضهم على بعض إلا حين ينشرون في الخارج. فأعمالهم بالفعل، لا تتخطى أبدا حواجز جبال الانديز، والغابة الاستوائية، والسهل. وللمرور من الأرجنتين إلى البرازيل يمر الطريق الثقافي بالضرورة بباريس، أو نيويورك، أو موسكو، ومنذ وقت قصير يمر بهافانا.

(إن هافانا، بالنسبة للكتاب الأمريكيين اللاتين، هي عكس «الخارج» تماما. لكننا سنعود إلى ذلك). في وقت قريب كرس الملحق الأدبي لصحيفة التايمز عدد 14 نوفمبر 1968 للأدب الأمريكي اللاتيني. وفي إحدى صفحاته يخفق بحروف كبيرة إعلان إحدى دور النشر: «ما من شك في أن أهم إضافة للأدب العالمي اليوم تأتي من أمريكا اللاتيية، وبالتالي أسماء المؤلفين الذين تقدم كتبهم: بورخس وفيديل كاسترو، نيرودا وتش جيفارا، جارثيا ماركث ودوبريه.. وهذه الأمثلة (التي يمكن مضاعفتها لتشمل بالطبع أمثلة من الولايات المتحدة الأمريكية) تقدم كنوع من التكريس لأدب معين. وتولي سلطة التكريس تلك يشرح الرأي الذي يشارك فيه أوكتافيو باث حين يسخر، بشأن الأمريكيين اللاتين، من نوع معين من «النشاط النقدي الحديث والشديد الجلبة الذي لا يكاد يتميز عن أكثر أشكال الدعاية خواء»، والذي اختار الآن «كحصان للمعركة» نجاح كتابنا، وخصوصا الروائيين، في الخارج،

ويضيف:

في المحل الأول، تسبب لي كلمة النجاح الضيق: فهي لا تنتمي إلى المعجم الأدبي بل إلى معجم التجارة والرياضة. وفي المحل الثاني: فإن موضة الترجمات ظاهرة عالمية لا تقتصر على أمريكا اللاتينية. إنها نتيجة لازدهار النشر، ظاهرة مصاحبة لرفاهية المجتمعات الصناعية. فلا يجهل أحد أن وسطاء الناشرين يجوبون القارات الخمس، من إسطبلات كلكتا إلى أفية مونتفيديو وبإزالات دمشق، بحثا عن مخطوطات روايات. الأدب شيء والنشر شيء آخر.

وبعد هذا التحليل الاجتماعي يضيف بترفع:

يظهر أنه، لكي ينال عمل من الأعمال الاعتبار بيننا، يجب أن يتمتع أولا بمباركة لندن، أو نيويورك، أو باريس. ويكون الموقف هزليا إذا لم يتضمن تنحياً.[12]

يجب علينا أن نقبل، على نحو ما، أن كون الأدب الأمريكي اللاتيني مقروء في أمريكا اللاتينية لا يعد دليلا على التواصل المتبادل للقارة فحسب، بل إنه كذلك جزء من ظاهرة أوسع: فهذا الأدب مقروء في العالم اليوم، ربما بدرجة أقل مما تزعم دعاية معينة. لماذا ؟ اقترح باث إجابة، لكننا لا يمكن أن نقنع بإرجاع مثل هذه الحقيقة إلى نشاط النشر فقط. فطرح هذا المعيار، (ونستخدم هنا رطانة «النقاد الجدد» الأمريكيين الشماليين)، سوف يعني الوقوع في إفلاس النشر. من الصعب إنكار أن أحد عوامل ازدهار الرواية الأمريكية اللاتينية هو أنها تلاقي تسويقا لا تجده الأنواع الأدبية الأخرى بشكل عام. فالفن القصصي، والرواية خصوصا، يتوليان قصص ما يجري، ويجعلانه في متناول عدد أكبر من القراء، إذا كان هؤلاء يهتمون بما يجري. وقد اعتادت الآداب الحديثة أن تنتشر عن طريق جانبها القصصي. فحين يتحدث كايوا عن رواج الأدب الروسي عند نهايات القرن التاسع عشر أو عن الأدب الأمريكي الشمالي لأعوام 1925-1940 فإن في ذهنه فنهما القصصيين على التوالي. لكن المضي إلى أبعد من ذلك يعني الثقة أكثر مما يجب في سلطة النشر. وهؤلاء الوسطاء الذين يجوبون «اسطبلات كلكتا ... وبازارات دمشق بحثا عن مخطوطات روايات» (وهو أمر مثير حقا)، هل عثروا على تلك المخطوطات بكميات ملحوظة ؟ أو

بعبارة أخرى، : هل يجري الحديث اليوم عن رواج للفن الروائي الهندي، أو السوري كما يجري الحديث عن رواج للفن الروائي الأمريكي اللاتيني ؟ إذا كانت الإجابة بالنفي، كما أخشى، فلا يمكن أن ننسب إلى دور النشر فعالية مؤثرة، رغم أنها تحمل مسؤولية ضخمة في نشر وتسويق أدبنا . فلنر الأشياء كما هي: فدور النشر لم تنشط الرواج المذكور، لكنها ببساطة استفادت (وتستفيد) منه، وشوهته هنا أو هناك لتحبيذ مواقف معينة، مثلما يحدث مع الرواج الواضح الذي هو ليس إلا حالة خاصة من الواقع موضع البحث، وهي حالة ينطبق عليها جزء كبير من الشرح الذي قدمه باث، وغيره من التفسيرات المشابهة، وتفترض الاستغلال النشط لموقف معين يتضمن، بالإضافة إلى وجود أعمال قيمة حقا، وجود النتاجات الهابطة المعتادة في مثل هذه الظروف. السؤال إذن هو: لماذا عاد الناشرون (الأوروبيون والأمريكيون الشماليون وهم اكثر نفوذا من ناشرينا) إلى ذلك الأدب بدلا من غيره ؟ والإجابة المتعجلة عن هذا السؤال تؤدي بنا إلى الإفلاس النوعي الذي لا يمكن قبوله أكثر من الإفلاس السابق: ويكون سبب الاهتمام الذي يخاله الأدب الأمريكي اللاتيني هو مجرد ازدياد نوعية هذا الأدب. والآن فإن المستوى النوعي الراقي المطلوب بالنسبة لأدب ما ليس مسألة تقبل النقاش، لكن كون ذلك المستوى كافيا لانتشار هذا الأدب، هو مقولة لا يمكن الدفاع عنها . وبداية فإنني لا أعتقد أن بمقدور أحد الدفاع بجدية عن أن المؤلفين الحاليين يفوقون نوعيا، على سبيل المثال، الكوكبة التي يشكلها مارتي، وداريو، ورودو، ولوجونس، وكيروجا، وجونثالث مارتينث..

إن انتشار أدب ما يتطلب، بالطبع، حقائق مثل الحقائق المذكورة من قبل لكنها بعيدة عن أن تكون كافية. ويتطلب الأمر حقائق أخرى. وبالأخص حقيقة واحدة أساسية: فانتشار أدب ما يتطلب وجود ذلك الأدب. وهذا الأخير، بدوره، يستلزم أن توجد، ككيان تاريخي كاف، المنطقة التي يعد أدبا لها . ورغم أنني أوردت أكثر من مرة فإنني لا أستطيع أن أمتنع عن أن أورد هنا من جديد كلمات مارتي التي لا غنى عنها : «لا توجد آداب، هي تعبير، طالما لا يوجد جوهر تعبر عنه. ولن تكون ثمة أدب هسبانو-أمريكي طالما لا توجد هسبانو-أمريكا». ومؤخرا ميز بنيوي، هو الناقد البرازيلي أنطونيو كانديدو، بين «الظواهر الأدبية» و «الأدب بالمعنى المحدد». والأولى هي

مجرد أعمال فردية، أما الثاني فهو:

«نسق من الأعمال تربطها عوامل مشتركة واحدة تسمح بالتعرف على النغمات السائدة خلال مرحلة ما. وهذه العوامل المشتركة، بصرف النظر عن الخصائص الداخلية (اللغة، والموضوعات، والصور)، هي عوامل معينة ذات طبيعة اجتماعية ونفسية، رغم أنها منظمة حرفيا، تتبدى تاريخيا، وتجعل من الأدب جانبا عضويا من الحضارة.[13]»

وكلتا المسألتين تندرج في الأخرى: فبديهي أنه يمكن أن توجد أعمال أمريكية لاتينية بارزة منعزلة «مثل الروح الملكية، و فاكوندو، أو مارتين فييرو) دون أن يوجد بسبب ذلك أدب أمريكي لاتيني حقيقي، حسب ما اعتقد مارتي في بداية الحداثة، وهي البداية التي أصبحت بداية عصرنا كذلك. وفي الوقت نفسه فإن مجرد الحديث عن أدب أمريكي لاتيني قد أدخل عنصرا جذريا غير أدبي، لأن كلمة «أمريكي لاتيني» ليست تصنيفا أدبيا جماليا، وليست، بالطبع، تصنيفا «جغرافياً-وجدانياً» كما يقول بورخس بظرف، وبلا وجه حق على الإطلاق، إنها تصنيف تاريخي (عناصره هي «عوام ذات طبيعة اجتماعية ونفسية.. .. تتبدى تاريخيا» هي التي يتحدث عنها كانديدو). وقد أشار مارياتيجي بالفعل في (سبعة مقالات...) إلى أن «ازدهار الآداب القومية يتطابق... مع التأكيد السياسي للفكرة القومية»، وإلى أن «القومية» في التاريخ الأدبي هي ظاهرة لأنقى التقاليد السياسية غريبة على المفهوم الجمالي للفن». الحديث إذن لو عن مجرد عمل أدبي واحد أمريكي لاتيني، يعني أننا قد مررنا، عن علم أو عن غير علم، بزوابع التاريخ. وهذا ما أدركه مارتي بكل وضوح، وحمله إلى آخر مدى: فمن أجل أن يوجد أدب أمريكي لاتيني كان لابد من وجود أمريكا اللاتينية، وشرع في عمل ذلك، في حركة مميزة للعالم الثالث، مما فتح باب المغامرة الجمالية لجهد أنطولوجي ذي جذور سياسية. وهذا ما حدسه كذلك الجيل الرومانتيكي الأول: فروح بوليفار هي التي تحفزه مثلما كانت روح مارتي-أو بالأحرى، الروح التي يجعل مارتي من نفسه المبشر والمنادى الأول بها-هي التي تحفز وتدعم أفضل ما في الحداثة، أي اكتساب الوعي (الذي ليس واضحا دائما بدرجة كافية، باستثناء مارتي نفسه) بما سيسمى فيما بعد بالطابع المتخلف لعالمنا، وذلك كبداية للموقف المناهض للإمبريالية[14] والروح

الراديكالية التي غذتها الثورة المكسيكية لعام 1910 وصدى الثورة الروسية لعام 1917 وهي الروح التي عبر عنها بصورة راقية خوسيه مارياتيجي، هما اللتان تضفيان المعنى الأمريكي اللاتيني على عصيان الطليعة. وفي هذه الحالات كلها يوجد من خلال الأدب (وليس منه فقط) تواصل متبادل أمريكي لاتيني، هو بالأحرى وعي ذاتي. ذلك التواصل المتبادل إذن-لدى الرومانتيكيين الأوائل، ولدى المحدثين، ولدى الطليعيين، وفي أيامنا-ليس سوى إعادة العثور بشكل مثالي على وحدة تاريخية كانت قد تبددت مؤقتا في الواقع.

5- عالم يشيد

إذا كان انتشار الأدب الأمريكي اللاتيني في حقبتنا أكثر من أي وقت مضى، وإذا كان التواصل المتبادل بين مختلف مناطق أمريكا اللاتينية يبلغ أقصى درجة حتى الآن فإن ذلك هو النتيجة الطبيعية لتحول أمريكا اللاتينية من الإمكانية العاطفية التي رآها مارتي لتصبح واقعا دراميا، كما تبين منذ عشر سنوات[*4] (هي بالطبع السنوات التي تشهد الازدهار الأدبي للقارة) الثورة الأمريكية اللاتينية التي تتطور في كوبا. هذه الخطوة يجسدها اليوم بصورة نموذجية أر نستو جيفارا-مثلما فعل مارتي من قبل، وبوليفار قبله. والأسباب التي أثارت الاهتمام بالأدب الأمريكي اللاتيني، وانتشاره المتزايد هي الأسباب نفسها التي تدفع شباب العالم كله،ولأول مرة في التاريخ، إلى رفع صورة أمريكي لاتيني في شوارع مدنهم المذهولة. فليس غريبا أن يجد هذا الظرف الفريد قنواته في ترويج نصوص أدبية أمريكية لاتينية-مختلطة أحيانا بنصوص سياسية مكشوفة، بينما يجري الشيء نفسه مع صور ذلك الرجل ذاته التي تتحول إلى لوحات صالون.

من أشد الأمور أهمية أن نتعمق في هذا الموضوع، الذي سنكتفي بلمسه هنا: هذا الموضوع هو أن الأدب الأمريكي اللاتيني الراهن، بمعنى أو بآخر، هو أدب انبعاث الثورة الأمريكية اللاتينية التي لم تنتصر حتى الآن إلا في بلد واحد، لكن جذورها ومنظوراتها تتجاوزه بدرجة كبيرة. وبالطبع فسوف يكون تبسيطا مخلا، وبالتالي يسهل دحضه، أن نفترض أن هذا يتضمن علاقة ميكانيكية بين الأمرين، أي بين الفوران السياسي-الاجتماعي وبين

الأدب. فالموقف أعقد من ذلك بكثير.[15] وقد كان الموقف على هذا النحو حين كان الأمر يتعلق بالثورة الفرنسية أو بالثورة الروسية أثناء تأثيرها في آداب البلدان الأخرى، بما في ذلك بلداننا. ولابد من أنه كذلك الآن، رغم أن الأمر أمر ثورة على شذرة من رقعتنا التاريخية، في مقاطعة تشترك مع غيرها في عناصر ثقافية أساسية. ورغم هذا فلا يجب توقع أن يتعلق الأمر بمجرد وجود أمور معينة ترتبط مباشرة بالعملية التاريخية. وهذا لا يعني، بالطبع، افتقاد تلك الأمور: وبالأخص، بالنسبة للكتاب الكوبيين أنفسهم بالطبع. فبالنسبة للشعراء، أولا حدث ما حدث في زمن الثورة الروسية، ثم بالنسبة للقصاصين ظهر ادموندو دسنوس Desnoes، ذكريات التخلف، وخيسوس دياث ,Jesus Dioz السنوات الصعبة. كذلك ظهر ذلك لدى كتاب البلدان الأخرى التي تطورت فيها عمليات مماثلة (بعض قصائد أر نستو كاردينال، وروكي دالتون، وكذلك لشعراء ماتوا أثناء الأحداث، مثل خافييه هيرود وأوتوريخيه كاستيو، وادموندو دي لوس ريوس: الألعاب المحظورة، وريناتو برادا: مؤسسو الصباح)، أو ببساطة لدى مؤلفين مرتبطين بالثورة على نحو من الأنحاء. (خوليو كورتاثار. (اجتماع) وقصائد تياجو دي ميلو، وخوان خيلمان،ورينيه دييبستر Depestre). إلا أنها مسألة منظور أكثر منها مسألة مشكلات. فانطلاقا من المنظور الذي تتيحه الثورة الراهنة يقدم كارلوس فوينتس المجتمع المكسيكي (في موث آرتيميو كروث)، ويقدم بنيديتي المجتمع في أوروجواي في (شكرا للنار) ويقدم دافيد فينياس المجتمع الأرجنتيني في (الرجال على صهوة الجياد)، بينما خوليو كورتاثار، الذي قدم رؤية فريدة كلاسيكية متعددة في الجوائز، يحق في الحجلة صورة عبقرية بالأشعة لإنسان «اضطررت لتقديم بلد كامل» هو أحد بلداننا، ويحلم جارثيا ماركث بتاريخ ماكوندو-كولومبيا-أمريكا اللاتينية في مائة عام من العزلة. وبدءا من ذلك المنظور يعود الكوبيون أنفسهم إلى ماضيهم: ليساندرو أوتيرو Oetro، الموقف، وميجيل بارنت ,Barnet سيرة عبد هارب، وبابلو أرماندو فرناندث، أطفال يودعون.

يبقى أن نبحث، بعيدا عن المشكلات المأخوذة فرادي، وعن المنظورات نفسها، ألبني القصصية وعلاقتها بظروف تاريخية محددة، وتستهل الدراسات من هذا النوع في بعض أعمال جان فرانكو ونوح جنتريك Noe

Jitrik، على سبيل المثال.[16] ورغم تعقيد جوانب التناول هذه، فلا يتعلق الأمر بلى الذراع حتى نجعل أشد النصوص تنافرا تبدو وكأنها مرتبطة قسرا بالعملية الثورية. إذ يظل فاك دائما هامش ملحوظ تقع فيه مجموعات مختلفة من الأعمال، ابتداء من تلك التي تزدهر، دون رابطة حقيقية تقع فيه مجموعات مختلفة من الأعمال، ابتداء في ظل نوع من صناعة اليسار (التي تكمن ممارستها ووضوحها في جذر المجادلات التي لا غنى عنها والتي تصاحب هذا الأدب الجديد)، ومرورا بأعمال السنوات السابقة (التي يلقى ضوء غريب على بعض منها)، وحتى تلك اللامبالية وحتى المعادية لتلك العملية، والتي تستفيد رغم ذلك من تلك العملية في النشر، وتحافظ على علاقات غير متوقعة معها.

إن تدعيم نوع أدبي يفترض، بالطبع، تملك لغة. (فكل عمل أدبي حقيقي يفترض ذلك.) ظهر ذلك في زمن الشعراء المحدثين، ويظهر الآن مع الفن الروائي الأمريكي اللاتيني الجديد. لكن لا يجب الخلط بين الأدوار في هذا الحدث، ناسين ما أعاده ديلا فولبه Della Volpe إلى السطح، بمعرفة كاملة باللغويات المعاصرة: ألا وهو «الصلة الوثيقة للشعر (أي، للأدب) بالفكر عموماً».[17] إن نمو، أدب ما وتدعيمه هو نمو وتدعيم لشكل محدد من الفكر يجد تعبيره المناسب. والبحث عن هذا التعبير، في ذاته، ليس هو هدف الأدب. بل هو هدف كل مؤلف بالمعنى الأولي من أن الكاتب هو إنسان يكتب، إنسان يعمل في اللغة. لكنه بتلك اللغة يقول أشياء، وفي بعض الحالات السعيدة يبلغ حد أن يحكي عالما. لقد وصف هيدجر الكلام بأنه «دار الوجود» وقال إن دار الوجود تلك مكونة من التفكير.[18] وكلام أمريكا اللاتينية يحكي وجودها. والاقتصار على الإشارة إلى أوجه امتياز هذه الدار تقليل من شأن هذه المهمة. هكذا أسيء خلال عقود تقدير الحداثة خلال عدة عقود تفاصيلها، وترك وظائفها في الظلام، وهي رؤاها العظيمة.

في عام 1941 كتب خورخي لويس بورخس يقول: «بخلاف الولايات المتحدة الأمريكية الهمجية.. لم تنتج هذه القارة كاتبا ذا تأثير عالمي-مثل امرسون، أو ويتمان، أوبو-، ولا حتى كاتبا عظيما للخاصة: مثل هنري جيمس، أو ميلفيل»[19] ولم تكن هذه الملاحظة الحزينة صحيحة إلا بصورة جزئية، فرغم أنه لم يكن لدينا الكثير منهم فإن هذا لا يعني بالضرورة أننا

لم ننتجهم (أمثال الإنكا جارثيلاسو، إرناندث، داريو، مارتي ؟): بل إننا لم نصدرهم (حتى نمضي في هذه الرطانة). والآن بدأ كلا الأمرين يصبح واقعا أكبر، بقدر ما تهجر أمريكا اللاتينية، جانبيتها، وتتوحد في التاريخ المحوري الذي كانت الولايات المتحدة الأمريكية قد دخلته، بأهداف وأصول مختلفة، حين أنتجت وصدرت إمرسون، ووتيمان، وبو، وميلفيل، وجيمس (وهذا الأخير، مثل اليوت بعدها، صدر تماماً)

ليس التواصل المتبادل الأمريكي اللاتيني نتيجة للأدب الجديد، ولا العكس: فكلاهما تعبير عن عالم يشيد، عن قارة تتوحد، في لحظة تنوير عنيفة. والفتية (ومن هم أقل فتوة) يبدءون في قراءة أمريكا اللاتينية حقا، لأن أمريكا اللاتينية تبدأ حقا.

الحواشي

(*1) شاعر وكاتب كوبي (ولد في هافانا 1930). من أعماله الأساسية: الشعر المعاصر في كوبا 1927-1953 (هافانا 954 1) فكرة الأسلوبية (هافانا 1958) بحت من العالم الآخر (هافانا 1967)، قصائد مجموعة (1848-1965) له سبعة دواوين شعر (هافانا 1966) إلى من يهمه الأمر شعر، 1958-1970(مكسيكو 1970) كاليباك، ملاحظات حول الثقافة في امريكتنا اللاتينية (مكسيكو1971) أستاذا في جامعة ييل YaIe ثم في جامعة هافانا وهويدير هناك مجلة بيت الامريكيتين. Cosa de Americas-المراجع.

(*2) نحت المؤلف هذه الكلمة من روبنسون كروزو وبقصد التكوين الذاتي، أو العصامية-المترجم.

(*3) كلمة المتروبول تعني العاصمة الكبرى بالنسبة لكل دولة كما يعني بها البلد الأصلي بالنسبة للمستعمرات التابعة. لكن المقصود هنا عواصم أوروبا وأمريكا بالنسبة لأمريكا اللاتينية-المترجم

(*4) كتب هذا البحث فيما يبدو بعد عشر سنوات من الثورة الكوبية التي تزعمها فيدل كاسترو في كوبا وتسلمت الحكم فيها أول سنة 1959. وأما جيفارا المشار إليه بعد قليل فقد قتل في بوليفيا سنة 1967 وقد صار رمزا للشباب الثائر-[المراجع].

الهوامش

(1) بابلونيرودا: من «تصدير» كتاب إيليا أهلانبورج: الموت للغازي وقائع الحرب 1941-1943

Pablo Neruda,. 'Prologo' al Libro de Ilya Ehreuburg: Muerte al invasor

Cronicas de guerra 1941-43, Mexico, La Lucha de La juventud 1943 and p. 3.

(2) على نطاق القارة يمكننا أن نفسهم مصطلح «التواصل المتبادل» بمعنيين منسوبا إلى المؤلفين الواعين بطموحهم إلى أهداف مشتركة، أو منسوبا إلى القراء الذين يبدءون في التواصل من خلال الأدب. وسنتناوله عموما بهذا المعنى الثاني الذي يضم الأول عادة: لكن لما كان العكس غير صحيح فسوف نحدد الاختلافات.

(3) Modernismo, noveuliocho, subdesarrollo بحث ألقى في المؤتمر الثالث للجمعية الدولية لباحثي الشؤون الهسبانية، في المكسيك، أغسطس 1968.

(4) تعاون جويرالديس مع الحديين الأرجنتينيين كواحد منهم. وسوف يمزج طليعي كوبي هو خوان مارينيو، تلك الأعمال بوضوح بأعمال جيله، معتبرا تلك «ثلاث روايات نموذجية» وذلك في

Literahuva hispanoamericana. Hambres, Meditaciones, Mexico Universldad Nacional de Mexico l937, pp. 143- 163.

(5) لما كان من الممكن أن يخطر على البال أنني اخضع هنا للأغراء السهل في تحريم «ماضينا القريب» أود أن أذكر بعض الكلمات التي قلتها في ذلك الماضي في الحادي عشر من شهر نوفمبر/تشرين ثاني.. عام 1957 في مؤتمر بجامعة كولومبيا: «إذا فكرنا في زمن الطليعة القديم السعيد حين كانت القارة بأسرها تبدو وكأنها تشعر بأن نفسا مشتركا يوحدها وكل المجلات تحمل اسما بسيطا يشير إلى المستقبل - بروا Proa ريفيستا دي انانثي، كونتمبورانيوس - لا يسعنا الإحساس بنوع من الحنبن حين نرى تشرذم وبأس أيامنا».

situacion actual de la poesia hispanoawencaua. en Revista Hispanica Moderna, Nueva York, octubre, de 1958, y despues en el libro Papeleria, La Habena,Vniversidad Central de las Villas 1962, pp. 26-27.

(6) ظهرت بالفعل مجموعات قيمة للرواية الأمريكية اللاتينية السابقة: انظر، على سبيل المثال كتاب

Angel Flores, Historia y antoloqia del cuento y la novela en Hispanoamerica Nueva Yorl, Las Americas Publishing company, 1959. o Novelas selectas de Hispano America siglo xix, dos tomos, prologo, seleccion Y notas de Salvador Royes Nevares, Mexico, Labo,1959.

كذلك ظهرت مجموعات قيمة من الشعر الأمريكي اللاتيني السابق على الحداثة منذ شعر جوتييريث Gutierrez حتى شعر مننديث أي بيلايو Menendez Y Pelayo، وشعر كاليكستو أويويلا، Calixto oyuela ، وهذا الأخير ظهر بعدها، لكن منظوره سابق على الحداثة.

(7) Alego Carpentier, Tieulos y diferencios, Ensayos Mexico, Universidad Nacional Autonoma de Mexico, 1964, pp. 5 y 9.

(8) Angel Flores, op. cit. p. 7.

(9) Alejo Carpentier, op. cit. p. 6.

(10) وردت على ظهر غلاف المدينة والكلاب.

(11) ولدت الزوجة في أوروبا (بطريقة واعية بدرجة أو بأخرى) في نطاق رفض الطليعة الفنية لقيم المجتمع الرأسمالي على طريق التوسع الإمبريالي. فطرح الجمال المتفوق للتماثيل الأفريقية يتضمن انتزاع قيمة مهمة التحضر المفترضة للرجل الأبيض بين مبدعي هذه التماثيل، ولم يتوقف العالم الثالث عند حد أن يرث الاهتمام بهذه الأشكال، التي هي أشكاله، بل طور التمرد الكامن في الاختيار الأوروبي. وبالتالي توجد رابطة بين اهتمام ابوللينير والتكعيبيين بالفن الأفريقي، وبين النصوص الثورية لجيين وسيزير-وكذلك فانون. ورغم ذلك فان المجتمع الرأسمالي، بقدرته الهائلة على استيعاب الأشكال بتحويل وظائفها، قد انتهى بان اكتسب لنفسه نوعا معينا من الزنوجة التي انحطت إلى درجة الزينة (كما فعل بالنسبة لكل الطليعية بدرجة كبيرة بأن حولها إلى زينة).

(12) Octavio Paz, Corriente altema, Siglo XXI, 1967, pp. 41-42.

(13) cit. por Angel Rama en Diez problemas para el novelista hispanoameti cano en casa de las Americas, La Habana, num. 26, octubre/noviembre 1964, p. 14.

(14) «كان جيل داريو هو أول جيل يعي هذا الموقف، وقد قام كثيرون من الكتاب والشعراء المحدثين بدفاعات حارة عن حضارتنا. ومعهم تظهر مناهضة الإمبريالية»، أوكتافيوباث:-Octa-vio Paz: Cuadrivio, Mexico, Joaquin Mortiz, 1965 p. 47. والحقيقة أن مناهضة الإمبريالية تظهر مع خوسيه مارتي، لكن المحدثين الأكثر شبابا هم الذين يتخذونها فيما بعد كموقف مشترك.

(15) يجب كذلك أن نضع في الاعتبار أن استيقاظ العالم الثالث سابق على عام 1959 (إذ يظهر بفعل الحرب العالمية الثانية) والثورة الأمريكية اللاتينية ليست سوى أحد فصول هذا الاستيقاظ، الذي جذب الانتباه إلى تلك المناطق الهامشية. وذلك يوضح أنه قبل عام 59، وفي إطار موجة الاهتمام بالعالم الثالث، بدأ انتشار أعمال مثل أعمال استورياس،وكارنبييه، وبورخس. آلا أن هؤلاء المؤلفين، الذين نشرتهم حتى دارجايمار في فرنسا، كانوا ضمن مجموعة خاصة خلقت لهذا الغرض (هي صليب الجنوب, La croix du sud التي يديرها كايواه). فلم يكن الجيتوقد انفتح بعد. (انظر-Cinde Couffon, La Iiteratura hispanoamericana vista de se Francia, en Panoramade la actual literatura latinoamericana, La Habana, Casade las Americas, 1948). ومن ناحية أخرى، ففور بدء الازدهار المذكور، نجد محاولة لتفريغ الجوهر ولامتصاص الأشكال مما يظل يذكرنا، مع مراعاة كل الاختلافات، بما جرى مع الزنوجة، على سبيل المثال.

(16) cf. Noe Jitrik, Estructura y significado en ‘Ficciones’, de Jorge Luis Birges, y Jean Franco, El viaje frustrado en la literatura hispanoamericana, en Casa ae las Americas, La Habana, num. 53, marzo-abril de 1969.

(17) Galvano della Volpe, Critica del gusto, trad. de. M. Sacristan, Barcelona. Seix y Barral, 1966, p. 127.

(18) Martin Heidegger, Carta Sobre el humanismo, trad. de Alberto Wagner de Reyna, publicado junte con Doctrina de la verdod segun platon, Santiage de Chile, Universidad de Chile (c.1956) p. 223.

(19) Jorge Luis Borges, ’Prologo’ a la antologia poetica argentiua, realizda por. J.L.B, Silvina Ocampoy Adolfo Bioy Cesares, Buenos Aires Sudamericana, 1941, p. 11.

الباب الخامس:
الأدب و المجتمع

7 الأدب والتخلف

أنطونيو كانديدو(*1)

Antonio Candido

1 - التأخر والتخلف: أثرهما على وعي الكاتب

الكاتب البرازيلي ماريو فييرا دي ميلو واحد من القلائل الذين تناولوا مشكلة العلاقات بين التخلف والثقافة. وهو يضع تمييزا صالحا ليس لبلده فقط، بل لمجمل أمريكا اللاتينية. يقول إنه قد حدث تغير ملحوظ في المنظور. فحتى عقد الثلاثينات تقريبا سادت بيننا مقولة «البلد الجديد»، أي الذي لم يتمكن بعد من تحقيق ذاته، لكنه ينسب إلى نفسه إمكانات ضخمة لتقدم منتظر في المستقبل. ودون أن يحدث تغير جوهري في المسافة التي كانت ومازالت تفصلنا عن البلدان الغنية، فإن ما يسود الآن هو مقولة «البلد المتخلف». كان المنظور الأول يبرز الحيوية، ومن ثم العظمة التي لم تتحقق بعد. أما الثاني فيؤكد الفقر الحالي، الضمور، يؤكد ما ينقص لا ما يتوفر.

لا تبدو لي صحيحة تلك النتائج التي يستخلصها

ماريو فيّيرا دي ميلو من ذلك التمييز، لكن التمييز في حد ذاته صحيح ويساعد على فهم جوانب أساسية معينة للإبداع الأدبي في أمريكا اللاتينية. وبالفعل، تنتج فكرة «البلد الجديد» في الأدب بعض المواقف الأساسية، المستمدة من المفاجأة، من الاهتمام بما هو غريب، من احترام معين لما هو عظيم ومن الأمل بصدد الإمكانات. فقد وجدت فكرة أن أمريكا مكان محظوظ التعبير عنها في الظلال الطوباوية التي شكلت ملامح الغزو، كما أوضح سيرجيو بواركي دي هودا في أحد أعماله الأساسية التي يدرس فيها انتقال المفاهيم والأساطير ذات الطابع الفردوسي لتشكل صورة العالم الجديد. ويشير بدرو إنريكث أورينيا إلى أن أول وثيقة تتصل بقارتنا، وهي رسالة كولومبس، تفتتح نغمة الدهشة والنشوة التي ستنتقل إلى الخلف. وفي القرن السابع عشر نصح الجزويتي البرتغالي-البرازيلي أنطونيو فييرا، وهو يمزج البراجماتية بالتنبؤية، بنقل قصر الملكية البرتغالية إلى البرازيل، التي قدر لها أن تحقق أسمى غايات التاريخ، بوصفها مقر الإمبراطورية الخامسة. وبعدها، حين حملت تناقضات التشريع الاستعماري الطبقات الحاكمة على الانفصال السياسي عن المتروبول(*2) ظهرت الفكرة المكملة القائلة بأن أمريكا قد قدر لها أن تكون وطن الحرية، وبذلك تتوج أقدار الإنسان الغربي.

وقد ورث المثقفون الأمريكيون اللاتينيون حالة الحماسة تلك وحولوها إلى أداة للتأكيد القومي والتبرير الأيديولوجي. فصنع الأدب من نفسه لغة للاحتفاء والرقة، تغمرها الرومانتيكية، وتستند على المبالغة وتحويل الغرابة إلى حالة روحية. فسماؤنا أشد زرقة، وأزهارنا أكثر بهاء، ومناظرنا أكثر إلهاما من الأماكن الأخرى-كما نقرأ في قصيدة نموذجية كتبها، في العقد الرابع من القرن التاسع عشر، برازيلي هو جونسالفش دياش، ويمكن رغم ذلك، أن يوقعها أي واحد من معاصريه من المكسيك، إلى أرض النار (تيرادل فويجو)(*3).

كانت فكرة الوطن ترتبط ارتباطا وثيقا بفكرة الطبيعة وتستمد مبررها منها جزئيا. وقادت كلتا الفكرتين إلى أدب يعوض التأخر المادي وضعف المؤسسات بالمبالغة في تقدير الجوانب «الإقليمية»، متخذا من الغرابة دافعا للتفاؤل الاجتماعي. ففي قصيدة سانتوس فيجا، لرافايل أوبليجادو، على

مشارف القرن العشرين، تلقي النشوة ذات النزعة الأهلية** بظلها على نزعة التمدن(*4) بمعناها المحدد، ويفرق الشاعر الأرجنتيني ضمنيا بين الوطن (المؤسسات) والأرض (الطبيعة)، ويوحد كليهما، رغم ذلك، في المسعى نفسه لتحديد ا لهوية.

... اليقين بأنه وطني
وطن إتشيفيريا،
أرض سانتوس فيجا.

كان أحد الدوافع الظاهرة أو الكافية في الأدب الأمريكي اللاتيني هو هذه العدوى، المنتشية عادة، بين الأرض والوطن-باعتبار أن عظمة الثاني تعد نوعا من الامتداد الطبيعي للحيوية المنسوبة إلى الأولى. لقد تغذت آدابنا على «وعود الأمل المقدسة»-كما جاء في بيت مشهور للرومانتيكية البرازيلية.

لكن، على الوجه الآخر للعملة، كانت الرؤى المثبطة كذلك تعتمد على النوع نفسه من التداعيات، وكأن ضعف أو فوضى المؤسسات تشكل تناقضا غير مفهوم، في مقابل الظروف الطبيعية العظيمة. («في أمريكا كل شيء عظيم، الإنسان وحده هو الضئيل»).

حسنا، مع هذا الارتباط السببي «أرض جميلة-وطن عظيم»، ليس من الصعب رؤية التأثير الذي يحمله الوعي بالتخلف باعتباره تغيرا في المنظور، فرضه واقع فقر الأسس، وقدم التقنيات، والبؤس المذهل للسكان، وجهلهم المؤدي بشأن الشلل. والنتيجة أن الرؤية متشائمة تجاه الحاضر وإشكالية بشأن المستقبل، وربما كان الشيء الوحيد المتبقي من تبشيرية المرحلة السابقة هو الثقة التي شم بها الإقرار بأن إزاحة الإمبريالية ستجلب، من تلقاء ذاتها، انطلاقة التقدم. لكنها عموما، لم تعد وجهة نظر سلبية. إذ إنها بحرمانها من النشوة أصبحت منظورا معديا يحمل على اتخاذ قرار بالنضال، فالصدمة، التي نتجت في الوعي عن تجربة ما هو كارثي في التأخر، تحفز الإصلاحات السياسية. تنبعث العظمة السابقة ذات الأساس الطبيعي عندئذ في جوهرها الحقيقي باعتبارها بناء !أيديولوجيا ينقلب وهما تعويضيا. من هنا الاستعداد للقتال الذي يمتد بامتداد القارة، محولا فكرة التخلف إلى قوة دافعة تضفي طابعا جديدا على الجهد السياسي التقليدي لمثقفينا.

كان الوعي بالتخلف تاليا على الحرب العالمية الثانية وظهر بوضوح ابتداء من عقد الخمسينات. لكن منذ عقد الثلاثينات كان قد حدث تغير في التوجه، في الفن القصصي الإقليمي على الأخص، ذلك الفن الذي يمكن اعتباره بمثابة ثرمومتر بالنظر إلى عموميته واستمراره، فقد تخلى هذا الفن عن بهجته وفضوله، مستشعرا أو مدركا عملية الإخفاء الكافة في الابتهاج زاهي الألوان أو في الفروسية التزويقية التي كانت تجرى بها معالجة الإنسان الريفي. وليس من الخطأ القول بأن الرواية قد اكتسبت، من وجهة النظر هذه، قوة لنزع الأوهام تبشر باكتساب الوعي من جانب الاقتصاديين والسياسيين.

وفي هذا المقال سنتحدث بصورة تبادلية أو مقارنة عن السمات الأدبية في مرحلة الوعي السعيد بالتأخر، المناظر الأيديولوجية «البلد الجديد» وفي مرحلة الوعي الكارثي بالتأخر، المناظر لمقولة «البلد المتخلف». لأن كلتيهما ترتبطان ارتباطا وثيقا، ولأننا في الماضي القريب والبعيد ندرك ملامح الحاضر. أما بالنسبة للمنهج فإن من الممكن اختيار سوسيولوجية للنشر، أو سوسيولوجية للإبداع. ودون نسيان الأولى فضلت إبراز الثانية التي رغم أنها تبعدنا عن قوة الإحصاءات، فإنها تقربنا، بدلا عن ذلك، من الاهتمامات النوعية للنقد الأدبي.

2- الأمية، والضعف الثقافي، ووسائل الاتصال الجماهيرية، والجمهور الأدبي المحدود.

إذا دققنا النظر في الشروط المادية لوجود الأدب فربما كانت الحقيقة الأساسية هي الأمية، التي يزيد في تفارقهما، في البلدان ذات الثقافة قبل-الكولومبية المتقدمة، التعددية اللغوية التي مازالت قائمة (وهي موضوع فصل آخر من هذا الكتاب[1]، وبالفعل ترتبط بالأمية مظاهر الضعف الثقافي: فهناك نقص وسائل الاتصال والنشر (من دور نشر ومكتبات، ومجلات، وصحف)، وهناك عدم وجود الجمهور المتاح للأدب وتبعثره وضعفه، بسبب العدد الضئيل من القراء الفعليين (وهو أقل بكثير من العدد المحدود لمن يعرفون القراءة)، وهناك استحالة تخصص الكتاب في مهامهم الأدبية التي تنجز عموما كنشاطات هامشية أو لمجرد الهواية، وهناك الافتقار

إلى المقاومة أو التمييز تجاه المؤثرات والضغوط الخارجية. ويكتمل إطار ذلك الضعف بعوامل من نوع اقتصادي وسياسي، مثل مستويات الربح غير الكافي، والفوضى المالية للحكومات، التي تنتهج سياسات تعليمية عاجزة أو مهملة بصورة إجرامية. فباستثناء ما يتعلق بالبلدان الثلاثة الجنوبية، التي تشكل «أمريكا البيضاء» لدى الأوروبيين، اقتضى الأمر وقوع ثورات من أجل تغيير شروط الأمية السائدة، كما في حالة المكسيك البطيئة وحالة كوبا السريعة.

ولا تتراكب الملامح المذكورة آلياً وعلى النحو نفسه دائماً، إذ إن بينها احتمالات عديدة للانفصال والارتباط. ففي بعض الأحيان لا تكون الأمية دافعا كافيا لتفسير ضعف قطاعات أخرى، رغم كونها الملمح الأساسي للتخلف في المجال الثقافي. فالبيرو، على سبيل المثال، أقل سوءا من بلدان أخرى في مستوى التعليم، لكنها تمثل التأخر نفسه بالنسبة لنشر الثقافة. وفي قطاع آخر أظهرت حقيقة مثل تطور دور النشر في الأربعينات في المكسيك والأرجنتين أن نقص الكتب ليس نتيجة للعدد المحدود من القراء وأضف القوة الشرائية فقط، بل لأن أمريكا بأسرها، بما في ذلك أمريكا التي تتحدث البرتغالية، قد امتصت الطبعات الكبيرة بشكل ملحوظ، وبالأخص الطبقات ذات المستوى الأرقى. وربما كان من الممكن استنتاج أن عادات النشر السيئة والافتقار إلى وسائل الاتصال جعلت القصور الذاتي للجمهور ينطلق ليتجاوز كل الحدود، واستنتاج أن هناك قدرة استيعاب غير مشبعة. وهذا المثال الأخير يجعلنا نتذكر أن مشكلة الجمهور في أمريكا اللاتينية التي تتحدث بخصائص أصيلة لأنها مجموعة البلدان المتخلفة الوحيدة التي تتحدث بلغات أوروبية (باستثناء جماعات السكان الأصليين المشار إليها)، وتنبثق عن متروبولات* مازالت متخلفة. ففي تلك المتروبولات القديمة(*5)، كان الأدب، ومازال عملا محدود الاستهلاك، بالمقارنة مع أدب البلدان المتقدمة، حيث يمكن تصنيف الجمهور حسب نوع القراءة التي يمارسها، وحيث يسمح ذلك التصنيف بإجراء مقارنات مع التقسيم الاجتماعي لمجمل المجتمع. إلا أنه، في إسبانيا والبرتغال، مثلما في بلداننا، يوجد وضع سلبي مسبق، هو عدد من يعرفون القراءة، أي من يمكن أن يشكلوا قراء الأعمال الأدبية. وهذا يجعل بلدان أمريكا اللاتينية أقرب إلى

الأوضاع المفترضة في المتروبولات القديمة من البلدان المتخلفة في إفريقية أو في آسيا، تلك البلدان التي تتحدث بلغات مختلفة عن لغاتها، وحيث نجد أن المشكلة الخطيرة هي في اللغة التي يجب أن يظهر بها الإبداع الأدبي. فالكتاب الأفريقيون باللغة الفرنسية مثل: ليوبولد سيدار سنجور، أو باللغة الإنجليزية مثل شينوا أتشيبي، Chenua Achebe، يتباعدون بصورة مزدوجة عن جمهورهم المفترض ويرتبطون إما بالجمهور في المتروبول، وإما بجمهور محلي محدود بشكل مفزع.

نقول هذا لنبين أن إمكانات الاتصال أمام الكاتب الأمريكي اللاتيني، في الإطار العام للعالم الثالث، أفضل بكثير رغم الوضع الحالي الذي يقلص تماما من جمهوره المحتمل. إلا أننا يمكن أن نتخيل كذلك إن الكاتب الأمريكي اللاتيني مقدر عليه أن يكون ما كأنه دائما: أي أن يكون منتجا من أجل أقلية، رغم أن ذلك لا يعني، في حالتنا، مجموعات ذات نوعية جمالية جيدة، بل مجرد عدد محدود من المجموعات المستعدة للقراءة. كذلك لا يجب نسيان أن الوسائل السمعية-البصرية الحديثة، يمكن أن تحدث تغيرا في عمليات الإبداع وفي وسائل الاتصال، بحيث إنه حينما تصل الجماهير العريضة أخيرا إلى التعليم الأساسي تبحث خارج الكتاب عن إشباع احتياجاتها العامة من القصة والشعر.

وبعبارة أفضل، فإن جماهير عريضة في غالبية بلداننا لم تصل بعد إلى الأدب الراقي، ومازالت غارقة في مرحلة فولكلورية من الاتصال الشفوي. وحين تمحى أمية هذه الجماهير وتمتص في عملية توسع المدن تنتقل إلى مجال المذياع والتلفاز، ومسلسلات الرسوم الهزلية (comic strips)، ومجلات الأقاصيص المصورة، مشكلة بذلك قاعدة ثقافة جماهيرية. من هنا فإن محو الأمية لا يزيد بدرجة متناسية عدد قراء الأدب، كما نفهمه هنا، بل ينقل من محيت أميتهم، بجانب الأميين، من المرحلة الفولكلورية مباشرة إلى ذلك النوع من الفولكلور المديني الذي تمثله الثقافة التعميمية[*6]. في فترة التلقين الديني كان المبشرون الاستعماريون يكتبون مسرحيات دينية وقصائد باللغة الهندية أو باللهجة المحلية حتى يقربوا إلى المتنصر مبادىء الدين والحضارة المتروبولية من خلال أشكال أدبية مكرسة، مكافئة للأشكال التي كانت توجه إلى الإنسان المثقف في ذلك الحين. وفي عصرنا ينقل

تلقين معكوس الإنسان الريفي بسرعة إلى المجتمع المديني بواسطة وسائل اتصال تتضمن حتى غرس انطباع في الذهن بطريقة معقدة. وتفرض قيما مشكوكا فيها ومختلفة بدرجة كبيرة عن تلك التي يبحث عنها الإنسان المثقف في الفن والأدب.

بالإضافة إلى ذلك فإن هذه المشكلة هي واحدة من أخطر المشكلات في البلدان المتخلفة بسبب التدخل القوي لما يمكن أن يسمى الخبرة التقنية الثقافية، وللمواد المتطورة ذاتها للثقافة التعميمية، القادمة من البلدان المتقدمة، والتي تستطيع بهذه الطريقة نشر قيمها بصورة عادية فقط، بل كذلك العمل بصورة شاذة من خلالها لتوجيه رأي السكان المتخلفين وحساسيتهم باتجاه مصالحها السياسية. إنه لأمر عادي، على سبيل المثال، أن يتم نشر صورة بطل الغرب الأمريكي، لأنها، بصرف النظر عن أحكام القيمة، تمثل إحدى خصائص الثقافة الأمريكية الشمالية المتضمنة في الحساسية الوسطية للعالم. وفي البلدان ذات الهجرة اليابانية الواسعة، مثل البرازيل، تنتشر بصورة عادية كذلك صورة الساموراي بواسطة السينما على الأخص. لكن الأمر الشاذ هو أن تخدم مثل تلك الصور كأداة تغرس في أذهان الجمهور في البلدان المتخلفة مواقف وأفكارا توحدهم مع المصالح السياسية والاقتصادية للولايات المتحدة الأمريكية أو اليابان. وحين نفكر في أن غالبية مسلسلات الرسوم الهزلية ومجلات الأقاصيص المصورة تحمل حقوق نشر أمريكية شمالية، وأن جزءا كبيرا من الروايات المصورة والقصص البوليسية وقصص المغامرات يأتي من المصدر نفسه أو يقلده بخنوع، يكون من السهل تقييم التأثير السلبي الذي يمكن أن تمارسه، باعتبارها نشرا شاذا تجاه جمهور أعزل.

ويجدر بنا أن نشير في هذا الصدد إلى أن مشكلة التأثيرات في الأدب الراقي (والتي سنبحثها فيما بعد) يمكن أن يكون لها تأثير جيد، أو مستهجن، لكنها لا تجد صدى في السلوك الأخلاقي أو السياسي للجماهير إلا على سبيل الاستثناء، حيث إنها تبلغ عددا محدودا من الجمهور. إلا أنه، في حضارة تعميمية Masificada تسود فيها الوسائل غير الأدبية، وشبه الأدبية، والأدنى من الأدبية، مثل الوسائل المذكورة آنفا، يميل ذلك الجمهور المحدود والمتميز إلى التجانس، إلى درجة الذوبان في الجماهير التي تتلقى التأثير

على نطاق هائل. والأكثر من ذلك هو أن التأثير يأتي عبر وسائط يتقلص فيها العامل الجمالي إلى الحد الأدنى مما يجعل من الممكن له أن يندمج في مخططات أخلاقية أو سياسية تتغلغل، في حدودها النهائية، في مجمل السكان.

إذا سلمنا بأننا «قارة خاضعة» فإن على الأدب الأمريكي اللاتيني أن يمارس يقظة قصوى، حتى لا تجرفه أدوات وقيم ثقافة الجماهير التي تغري العديد من المنظرين والفنانين المعاصرين. وليس الأمر انضماما إلى «المنذرين بالقيامة»، بل تحذيرا «للمندمجين» إذا استخدمنا التمييز إلى اللاذع لأومبرتوإكو .Eco. وثمة تجارب حديثة معينة تعد خصبة من منظور روح الطليعة، وغرس الفن والأدب في إيقاع العصر، مثلما الأمر في حالة المذهب المحسوس. لكن ليس من الصعب علينا أن نتذكر ما يمكن أن يحدث إذا جرى التلاعب بها سياسيا من قبل الجانب الخاطئ في مجتمع الكتل الجماهيرية. وبالفعل، فرغم أنها تمثل في اللحظة الراهنة جانبا متقشفا ومحدودا، فإن المبادئ التي تستند عليها يمكن أن تجعلها نفاذة أكثر من الأشكال الأدبية التقليدية، تجاه جماهير منظور إليها بشكل تعميمي مستعينة في ذلك بالكتابة، وبالأصوات المعبرة، وبالتراكيب اللغوية عالية التوصيل، وليس ثمة مصلحة للتعبير الأدبي لأمريكا اللاتينية في الانتقال من التفرقة الأرستقراطية لحقبة الأوليجاركيات(*7) إلى التلاعب الموجه بالجماهير في حقبة الدعاية والإمبريالية الشاملة.

3- الضعف الثقافي وتأثيره على الإبداع

لا تؤثر الأمية والضعف الثقافي فقط في الجوانب الخارجية التي ذكرناها للتو. لأن أكثر ما يثير الاهتمام، بالنسبة للناقد، هو تدخلها في وعي الكاتب وفي طبيعة الإبداع ذاتها.

أ) إيديولوجية التنوير؛ الأرستقراطية.

في الفترة التي نسميها فترة الوعي السعيد بالتأخر كان الكاتب يشارك في الإيمان بإيديولوجية التنوير، التي يجلب التعليم طبقا لها وبصورة آلية كل الفوائد التي تتيح السنة الإنسان وتقدم المجتمع. في البداية، تعليم

يوصي بأن يكون للمواطنين، وهم أقلية تضم من يشاركون في المزايا الاقتصادية والسياسية، ثم من أجل الشعب، منظورا إليه من بعيد وبصورة غامضة، باعتباره مفهوما ليبراليا أكثر منه واقعا. وقد قال الإمبراطور بدرو الثاني إمبراطور البرازيل إنه كان يفضل أن يكون معلما، مما يمثل موقفا مكافئا لوجهة نظر سارمينيتو، التي يكون شرط سيادة الحضارة على الهمجية طبقا لها هو عملية تموين كامنة، مؤسسة على التعليم، وفي المهمة القارية لأندريس بيو Belle من المستحيل تمييز الرؤية السياسية عن المشروع التعليمي، وفي-المجموعة الأحدث-مجموعة (المجتمع Ateneo)، في كاراكاس، توحدت مقاومة طغيان جومث مع نشر الأنوار وخلق أدب مشبع بأساطير التعليم المختص، وتمثل ذلك كله في شخصية رومولو جاييجوس، أول رئيس لجمهورية بعثت إلى الحياة.

وهناك حالة مثيرة للاهتمام هي حالة المفكر البرازيلي مانويل بونفيم Bonfim الذي نشر عام 1905 كتابا عظيم الأهمية هو أمريكا اللاتينية. ورغم أنه منسي بصورة ظالمة (ولعل ذلك بسبب استناده إلى تدليلات بيولوجية تم تجاوزها و ربما بسبب الراديكالية المقلقة لمواقفه)، فإنه يحلل تأخرنا في علاقته بامتداد التشريع الاستعماري الذي يجد ترجمته في استمرار الأوليجاركيات وفي الإمبريالية الأجنبية. وفي الختام، حين يقود كل شيء إلى نظرية لتغيير الأبنية الاجتماعية باعتباره شرطا ضروريا، يحدث خنق خادع للتحليل، ويختتم موصيا بالتعليم كعلاج شاف. هنالك نحس أننا في قلب الوهم المستنير، إيديولوجية مرحلة الوعي المشبع بالأمل للتأخر، والذي، لم يفعل سوى القليل من أجل تحقيق هذا التعليم. وهذا أمر له مغزاه.

ليس من المستغرب، إذن، أن تكون الفكرة التي أشرنا إليها، والتي بمقتضاها تكون القارة الجديدة وطنا للحرية، قد طرأ عليها تحوير غريب: فالمقدر لها كذلك أن تكون وطن الكتاب. وهذا ما نقرأه في قصيدة خطابية يقول فيها كاسترو ألفيش. إنه بينما اخترع جوتنبرج الطباعة صادف كولومبوس المكان المثالي لذلك الاختراع الثوري.

في ترسانة المراكب الخشنة	Quando no tosco estaleiro
حين أبدع عامل عجوز في ألمانيا	Da Alemanha o velho obreiro

طائر المطبعة،	A aue da imprensa gerow
خرج (رجل) جنوبي إلى البحار،	O Genoves salta os mares
يبحث عن عش بين غابات النخيل	Busca um ninho entre os palmares
فوجد وطن المطبعة	E a Pótria da imprensa achou

هذه القصيدة، التي كتبها في عقد الستينات من القرن التاسع عشر شاب يخفق قلبه بالحرية، تحمل، بصورة معبرة، عنوان: الكتاب وأمريكا O Livro e a America مما يوضح الموقف الإيديولوجي الذي نشير إليه.

وبفضل ذلك الموقف صاغ المثقفون رؤية مماثلة التشوه بالنسبة لوضعهم تجاه الجهل السائد. إذ إنهم بنواحهم على جهل الشعب وتمنيهم أن يختفي، حتى ينهض الوطن آليا ليبلغ أقداره السامية، قد استبعدوا أنفسهم من السياق واعتبروا أنهم مجموعة معزولة، «متذبذبة» حقا، بمفهوم أشمل من مفهوم الفريد فيبر. وظلوا يتذبذبون، بإحساس بالذنب أو بدونه، متعالين على الجهل وعلى التأخر، متأكدين من أنهم لا يمكن أن يعدوهم، ولا أن يؤثروا على نوعية ما يصنعونه، ولما لم يكن الوسط الثقافي يستطيع أن يضمهم إلا بدرجات ضئيلة، ولما كانت قيمهم تكمن في أوروبا فإنهم يتجهون نحوها معتبرينها دون وعي بمثابة معيار، ومعتبرين أنفسهم مناظرين لأفضل ما في العالم القديم.

وفي الحقيقة فإن الجهل العام قد أنتج ومازال ينتج ضعفا أشد تغلغلا بكثير، يتخلل في مجمل الثقافة وفي نوعية الأعمال ذاتها وموقف الأمس يبدو، إذا نظرنا إليه من منظور اليوم، مختلفا عن الوهم الذي ساد عندئذ، حيث أصبح بإمكاننا تحليله بموضوعية أكثر بفضل فعل الزمن المقوم وبفضل جهدنا لكشفه.

وتزداد المسألة وضوحا إذا تناولنا المؤثرات الأجنبية. ومن أجل فهمها قد يكون من المناسب أن نعود إلى حقيقة التبعية الثقافية، واضعين في الاعتبار التأمل بشان التأخر والتخلف، وهي الحقيقة التي تعد طبيعية-باعتبار وضعنا كشعوب مستعمرة إما أنها انحدرت من المستعمر وإما عانت من فرض حضارته-لكنها تتعقد في جوانب إيجابية وسلبية.

أخضع الفقر الثقافي الكاتب بالضرورة للنماذج المتروبولية والأوروبية عموما، مشكلا مجموعة أرستقراطية على نحو من الأنحاء تجاه الإنسان

الجاهل. ففعليا، وبقدر الافتقار إلى جمهور كاف، كان الكاتب يكتب وكان جمهوره المثالي في أ وروبا، وبذلك ينفصل أحيانا كثيرة عن أرضه. وأنتج ذلك أعمالاً اعتبرها المؤلفون والقراء أعمالا رفيعة، لأنها تتمثل الأشكال والقيم الأوروبية. ذلك رغم أنها، بسبب الافتقار إلى معايير محلية،لم تتعد كونها مجرد تدريبات على الاغتراب الثقافي، لا يبررها امتياز إنجازها- مثلما جرى في جانب الغرابة والتعاطف المتضمن في «الحداثة» المكتوبة باللغة الإسبانية، وفي نظيريها البرازيليين، «البارناسية» و«الرمزية»-.[2] ثمة ما يظل صالحا في روبين داريو، بالتأكيد، وكذلك في إيريرا آي رايسيج، وأولافو بيلاك، وكروث آي سوسا. لكن ثمة كذلك الكثير من الجواهر الزائفة التي كشفها الزمن، وقدر كبير من التهريب الذي يضفي عليهم طابع المشتركين في مسابقة دولية للكتابة بطريقة «جميلة». لقد أصبح سمو المنحلين والصبابيين محليا، موضحا بذلك المنظور الخاطئ الذي يمكن أن يرسي حين لا يكون لدى النخبة، (التي لا تتمتع بقواعد في شعب جاهل)، وسائل للمواجهة النقدية فتفترض أن المسافة النسبية التي تفصل بين الجانبين تمثل سموا مطلقا «أنا آخر الإغريق !»-هكذا صرخ بصورة مسرحية عام 1922 في الأكاديمية البرازيلية الكاتب كويليو نيتو Coelho Neto, وهو نوع محلي مجتهد من إضراب دانونزيو، وكان يحتج ضد طبيعية «محدثينا»، التي جاءت لتضعف «الوضع»الأرستقراطي في الفن والأدب.

وعلينا أن نتذكر جانبا آخر من الأرستقراطية الاغترابية، بدا عبر الزمن باعتباره سموا يستحق الثناء: ألا وهو استخدام لغات أجنبية في الإبداع. فقد اندرجت بعض الأمثلة في باب الكوميدية المفرطة في التناقض، مثلما في حالة رومانتكي برازيكي متأخر من الدرجة الخامسة، هو بيرش دي المبدأ الذي نشر في أوائل القرن الحالي، بالفرنسية، عملا مسرحيا أهليا ربما ألفه قبلها بكثير هو: عيد الجماجم، درامة تقاليد هندية في ثلاثة فصول واثنتي عشرة لوحة. La fête des crânes, drame de moeurs indiennes en trois actes et douze tableaux. إلا أن هذه الحقيقة تكون ذات دلالة حقا حين تظهر مرتبطة بمؤلفين وأعمال جيدة، مثل شاعر حركة السبعمائة Setecientos كلاوديو مانويل دا كوستا ,Da Costa الذي ترك إنتاجا وافرا وجيدا باللغة الإيطالية. أو جواكيم نابوكو Nabuco، الممثل النمطي للأوليجاركية ذات

النزعة العالمية والمشاعر الليبرالية، خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، والذي كتب بالفرنسية عملا مسرحيا عن المشكلات الأخلاقية لشخص ألزاسي عقب حرب عام 1870 بالإضافة إلى شذرات من سيرة ذاتية وكتاب حكم. وبتلك اللغة ذاتها كتب عدة رمزيين برازيليين كل أعمالهم أو جزءا منها، مما في ذلك أحد الرمزيين الهامين، وهو الفونسوس دي جيمارانيس guimaraens.

وكتب فرنثيسكو جارثيا كالديرون بالفرنسية كتابا مفيدا في حينه باعتباره محاولة لرؤية متكاملة لبلدان أمريكا اللاتينية. وبالفرنسية كتب فيثنتي هويدوبرو جزءا من أعماله ونظريته. وأنا على يقين من وجود أمثلة مشابهة في كل بلداننا بدء من الأدب الرسمي والأكاديمي الهابط وحتى الإنتاجيات الجيدة.

كل ذلك لم يوجد دون مشاعر متناقضة، فمن ناحية كانت مجموعات النخبة تقلد ما هو حسن وما هو سيئ في المؤثرات الأوروبية، لكنها من ناحية أخرى، وأحيانا في الوقت نفسه، كانت تؤكد الاستقلال الروحي الأشد تعنتاً، في حركة بندولية تتراوح بين الواقع واليوتوبيا ذات الطابع الأيديولوجي. وهكذا نرى أن الأمية والسمو، وأن العالمية والمحلية يمكن أن يكون لها جذور هجينة في تربة الجهل وفي جهد تخطيه.

ب) التأخر، والتخلف عن الزمن، والتدهور الثقافي

التأثير الأخطر للضعف الثقافي على الإنتاج الأدبي تمارسه حقائق التأخر، والتخلف عن الزمن، وتدهور واختلاط القيم. وفي العادة فإن كل أدب يقدم جوانب من التأخر، ويمكن القول بان متوسط الإنتاج من لحظة معينة يعد ضريبة للماضي، بينما تمهد الطلائع للمستقبل. وبالإضافة إلى ذلك ثمة أدب فرعي رسمي، هامشي أو محلي، تعبر عنه الأكاديميات بشكل عام. إلا أن ما يلفت الانتباه في أمريكا اللاتينية هو حقيقة اعتبار أعمال متخلفة عن زمنها جمالياً أعمالاً حية، أو حقيقة الحضارة بأعمال ثانوية من جانب أفضل الآراء النقدية وبقائها لأكر من جيل، بينما كان الواجب أن توضع هذه وتلك في مكانها الصحيح، باعتبارها شيئا ضئيل القيمة أو مظاهر لبقاء دون فاعلية. ولنكتف بإيراد الحالة الغريبة لقصيدة، تباريه

Tabare, لخوان زوريبيا Zorilla دي سان مارتين، وهي محاولة صنع ملحمة قومية للأورجواي عند بداية القرن العشرين تقريبا، وقد أخذت على عمل الجد رغم أنها فهمت ونفذت وفق قوالب كان قد عفا عليها الدهر في فترة الرومانتيكية.

وفي أحيان أخرى لا يسبب التأخر صدمة، بل يعني مجرد التأخير. وهذه هي الحال بالنسبة للطبيعية في الرواية التي وصلت متأخرة بعض الشيء وامتدت حتى أيامنا دون انقطاع جوهري لاتصالها رغم التعديل في استخداماتها. فبلداننا إذا كانت في غالبيتها مازالت تعاني من مشكلات التوافق والصراع مع الوسط، وكذلك من مشكلات مرتبطة بالتنوع العرقي، فإن هذه الحقيقة قد وسعت من الانشغال ذي النزعة الطبيعية بالعوامل الفيزيائية والبيولوجية. وفي تلك الحالات ينتج ثقل الواقع المحلي نوعا من مشروعية التأثير الذي يكتسب معنى مبدعا. ولذلك، فيما كان المذهب الطبيعي يمثل في أوروبا مجرد بقاء، استطاع بين ظهرانينا أن يكون مكونا لصيغ أدبية مشروعة بدرجة كبيرة، كما هو الحال في الرواية الاجتماعية لعقدي الثلاثينات والأربعينات من هذا القرن، والتي يمكن تسميتها بالطبيعية الجديدة.

وتوجد حالات أخرى كارثيه صراحةً: حالات المحلية الثقافية التي تفقد الحس بالتناسب، وتطبق على أعمال غير ذات قيمة الاعتراف والتقدير ذاتهما المستخدمين في أوروبا للكتب ذات النوعية الجيدة، مما يؤدي إلى مرور ظواهر تدهور ثقافي حقيقي يجعل أعمالا لقيطة تمر، بمعنى مرور بضاعة مهربة، وذلك بسبب ضعف الجمهور وانعدام الإحساس بالقيم، من جانب الجمهور ومن جانب الكتاب على حد سواء. ولينظر القارئ إلى القائمة الروتينية من المؤثرات المشكوك فيها، مثل تأثيرات أوسكار وايلد أو أناتول فرانس خلال الربع الأول من القرن الحالي. أو، عند قمة الغرابة، إلى التدنيس الفعلي لنيتشه على يد فارجاس بيلا الذي وصلت شهرته في كل أمريكا اللاتينية إلى أوساط كان يجب من حيث المبدأ أن تظل محصنة ضده، و بدرجة تثير الفزع والابتسام.

إن عمق الجهلة وأنصاف المثقفين يخلق شروط هذا الخطأ وغيره من الأخطاء.

4- المؤثرات الأجنبية وتضارب المشاعر: العالمية والإقليمية

أ) من التبعية إلى التبعية المتبادلة.

إحدى المشكلات التي قد تكون مناقشتها مثيرة للاهتمام من وجهة نظر التبعية الناشئة عن التأخر الثقافي هي مشكلة المؤثرات متعددة الأنواع، الحسنة أو السيئة، الحتمية وغير الضرورية.

إن آدابنا (مثل آداب أمريكا الشمالية) هي، أساسا، فروع للآداب المتروبولية. وإذا طرحنا جانبا تقلبات الكبرياء القومي رأينا أن آدابنا، رغم الاستقلال الذي أخذت تكتسبه تجاه الآداب المتر وبولية، مازالت انعكاسا بدرجة كبيرة. وفي الحالة السائدة عدديا للبلدان التي تتحدث بالأسبانية والبرتغالية تلخصت عملية الاستقلال، لدرجة كبيرة، في تحويل التبعية، بحيث أصبحت آداب أوروبية أخرى غير متروبولية، وفي المقام الأول الأدب الفرنسي، تمثل النموذج ابتداء من القرن التاسع عشر، الشيء نفسه حدث كذلك في المتروبولات القديمة. وفي الوقت الراهن من الضروري أن تأخذ في الاعتبار الأدب الأمريكي الشمالي الذي يمثل بؤرة اهتمام جديدة.

هذا ما يمكن أن نطلق عليه اسم التأثير الحتمي المرتبط سوسيولوجيا بتبعيتنا منذ الغزو ذاته ونقل الثقافات المفروض أحيانا بشكل وحشي. هو ما ذكره بهذا الشان خوان فاليرا عند نهاية القرن الماضي:

«على هذا الجانب من الأطلنطي وعلى الجانب الآخر أرى وأعترف، فيمن يتحدثون باللغة الأسبانية، بتبعيتنا لما هو فرنسي، وأعتقد أن ذلك أمر لا يمكن تجنبه إلى حد معين، لكنني لا أقلل من شأن العلم والشعر في فرنسا كي أبرز التخلص من نيرهما، ولا أود كذلك، كي نبلغ حد الاستقلال، أن ننعزل ولا نقبل التأثير العادل الذي يجب أن تمارسه الشعوب المتحضرة أحدها على الآخريات.

«لكن ما أطالب به هو ألا يكون إعجابنا أعمى، ولا تقليدنا دون نقد، وأن من المناسب أن نأخذ ما تأخذه بتمييز وتعقل. [«حكم نقدي»، حول تباريه، لخوان رييادي سان مارتين].

لنواجه بهدوء، إذن، حبلنا السري الذي يربطنا بالآداب الأوروبية، إنه ليس اختيارا ،ولكنه حقيقة تكاد تكون طبيعية. إننا لا نخلق أبداً أطراً أصيلة للتعبير، ولا تقنيات تعبيرية أساسية، بالمعنى الذي تعنيه الرومانتيكية، على

مستوى الاتجاهات، والرواية النفسية على مستوى النوع الأدبي، والأسلوب الحر غير المباشر على مستوى الكتابة. ورغم كوننا قد حققنا نتائج أصيلة أحيانا على مستوى الإنجاز التعبيري فأننا نعترف ضمنيا بالتبعية. وبلغ ذلك درجة أن مختلف المذاهب الأهلية لم ترفض أبدا استخدام الأشكال الأدبية المستوردة، فذلك يعادل معارضة استخدام اللغات الأوروبية التي نتحدثها. كان ما يطلب الكتاب به هو اختيار الموضوعات (الثيمات) الجديدة، والمشاعر المختلفة ولو مدت النزعة الأهلية على استقامتها (والتي تبدو عند هذا الحد دائما مضحكة، رغم كونها مفهومة اجتماعيا) لتضمنت رفض السوناتا، والحكاية الواقعية، وشعر التداعي الحر. وحقيقة أن هذه المسالة لم تطرح مطلقا تكشف عن أننا، في الأغوار السحيقة للإبداع-تلك الأغوار التي تنطوي على اختيار وسائط التعبير-، نعترف دائما بتبعيتنا الحتمية باعتبارها أمرا طبيعيا. وعلاوة على ذلك فإن الأمر حين ينظر إليه على هذا النحو يكف عن كونه تبعية ليصبح شكلا من المساهمة والإضافة إلى عالم ثقافي ننتمي إليه، ويتجاوز الأمم والقارات، ويسمح بذلك بانعكاسية الخبرات، وبدوران القيم. إلا أننا حتى في اللحظات التي نؤثر فيها على أوروبا، على مستوى الأعمال المتحققة، وليس على مستوى المؤثرات في الموضوعات، فإن ما أعدناه لم يكن مبتكرات، لكنه بالأحرى تهذيب لأدوات تلقيناها. هذا ما حدث في حالة روبين داريو بصدد «الحداثة» الإسبانية، وفي حالات جورج أمادو، وجوزيه لينزدو ريجو، وجراسيليا نوراموس، بصدد الواقعية الجديدة البرتغالية.

يعتقد الكثيرون أن «الحداثة» الهسبانو-أمريكية هي نوع من الطقوس الانتقالية، مشيرين إلى بلوغ سن الرشد الأدبي من خلال القدرة على الإسهام الأصيل. ورغم ذلك، فإننا لو عدلنا المنظورات وحددنا التخوم لرأينا أن هذا أصدق بوصفه حقيقة نفسية-سوسيولوجية منه كواقع جمالي. من المؤكد أن داريو، وبالتالي كل الحركة، بعكسهم التيار لأول مرة وبنقلهم تأثير أمريكا إلى إسبانيا، كانوا يمثلون انقطاعا للسيادة الأدبية التي كانت تمارسها هذه الأخيرة. لكن الواقع أن ذلك لم يحدث ابتداء من وسائل تعبيرية أصيلة، بل من تعديل العمليات والمواقف الفرنسية. كان ما تلقاه الأسبان هو تأثير فرنسا الذي صفاه وترجمه الأمريكيون اللاتي الذين أصبحوا بهذه

الطريقة وسطاء ثقافيين.

ولا يقلل هذا أبدا من قيمة «المحدثين» ولا من مغزى جهدهم، المؤسس على وعي عال بالأدب باعتباره فنا، وليس وثيقة، وعلى مقدرة استثنائية أحيانا على الإنجاز الشعري. إلا أنه يسمح بتفسير«الحداثة» وفق الخط الذي طورناه هنا، أي، بوصفها مرحلة هامة اجتماعيا في عملية الإخصاب الخلاق للتبعية، وهو النمو الغريب لأصالة بلداننا. لهذا، وكذلك دون تجديد على مستوى الأشكال الجمالية، كشفت الحركة البرازيلية المناظرة بوضوح، رغم أنها أقل قيمة وأقل خداعا، عن النبع المشترك الذي نهل منه الجميع، وذلك بتسمية نفسها في مرحلتيها «بالبارناسية» و«الرمزية».

إن إحدى المراحل الأساسية في تخطي التبعية هي القدرة على إنتاج أعمال من الطراز الأول متأثرة لا بنماذج أجنبية، بل بأمثلة قومية سابقة. وهذا يعني إقامة سببية داخلية تجعل حتى الاستعارات من ثقافات أخرى أشد خصوبة. وفي حالة، البرازيل فإن مبدعي «الحداثة»، في عقد العشرينات من هذا القرن، يستمدون قدرا كبيرا من الطلائع الأوروبية. لكن شعراء الجيل التالي، في أعوام الثلاثينات والأربعينات، يستمدون منهم مباشرة كما هو الحال فيما هو ثمرة للتأثير عند كارلوس دروموند دي أندرادي أو موريلو مندش. وهؤلاء، بدورهم، ألهموا جوان كابرال دي ميلونيتو، رغم أن هذا الأخير يدين كذلك لفاليري أولا، ثم للأسبان المعاصرين. ورغم ذلك فإن هؤلاء الشعراء ذوى التحليق الساحق لم يؤثروا خارج بلدهم، ناهيك عن البلدان التي يأتينا فيها الإلهام.

وهكذا يمكن القول إن بورخس هو أول حالة لتأثير أصيل لا يقبل الشك، مارسه بصورة واسعة ومعترف بها على البلدان الأصلية عن طريق نوع جديد من فهم الكتابة. أما تشادو دواسيس، الذي كان يمكن أن يفتح آفاقا جديدة عند نهايات القرن التاسع عشر، فقد ضاع في رمال لغة مجهولة، في بلد كان حينئذ دون شان أو أهمية.

وهذا هو السبب في أن تأكيداتنا نفسها عن القومية والاستقلال الثقافي تستمد إلهامها من صيغ أوروبية، والمثال على ذلك هو حالة الرومانتيكية البرازيلية التي حددتها في باريس مجموعة من الشباب يعيشون هناك وأسسوا، عام ,1836 مجلة بدأت الحركة.

وتثير الاهتمام حالة طلائع عقد العشرينات من هذا القرن، التي مثلت تحررا غير عادي من طرائق التعبير وأعدتنا لنغير بشكل ملموس تناولنا للموضوعات المطروحة وعلى الكاتب وهذه بالنسبة لنا جميعا، عوامل استقلال واثبات ذات. لكن مم تتكون إذا فحصناها من زاويتنا ؟ أنشأ هويدوبرو مذهب «الإبداعية» في باريس، بالهام مستمد من الفرنسيين والإيطاليين، وكتب بالفرنسية أشعاره وطرح بالفرنسية مبادئه، في مجلات من قبيل الفكر الجديد L'Esprit Nouveau. ويتفرع عن الأصول نفسها مذهب «المغالاة»(*8) الأرجنتيني ومذهب«الحداثة» البرازيلي. ولم يمنع ذلك من أن تكون تلك التيارات مجددة، وأن يكون مؤسسوها هم خالقي الأدب الجديد بلا منازع. وهم، علاوة على هويدوبرو، بورخس، وماريو دي ا ندرادي، وأوزوالد دي اندرادي، ومانويل بانديرا.

نعلم، إذن، أننا جزء من ثقافة أوسع نشارك فيها كتنويعة ثقافية. إذ إن من الوهم (على عكس ما افترضه أجدادنا بإخلاص أحيانا،) الحديث عن كبح الصلات والتأثيرات. ولأنه، في لحظة يكون فيها قانون العالم هو التفاعل والعلاقات المتبادلة، لا تتغذى مثاليات يوتوبيات أو طوباويات الأصالة على الشعور الوطني، لمفهوم في مرحلة تشكل قومي حديث، كان يحدد رؤية محلية وجنينية.

وفي المرحلة الحالية، مرحلة الوعي بالتخلف، تصبح المسألة، بالتالي، أكثر تعقيدا. فهل ثمة تناقض في هذا؟ بالفعل، بقدر ما يزداد وعي المرء بالواقع المأساوي للتخلف بقدر ما يترك الإنسان الحر الذي يفكر نفسه لكي يتخللها الإلهام الثوري، بمعنى أنه يؤمن بضرورة رفض النير الاقتصادي للإمبريالية، وبتعديل الهياكل الداخلية التي تغذي وضع التخلف. لكن، فلتنظرن بموضوعية اكثر إلى مشكلة التأثيرات، باعتبارها رباطا ثقافيا واجتماعيا. إن التناقض ظاهري ويشكل بالأحرى عرضا من أعراض النضج، يكون مستحيلا. في العالم المغلق والاليجاركي للقوميات الأيديولوجية. الأمر على هذا النحو إلى الحد الذي يرتبط فيه الإقرار بالرابطة ببداية القدرة على التجديد على مستوى التعبير، وبالعزم على النضال، على مستوى التطور الاقتصادي والسياسي. في حين نجد أن التأكيد التقليدي على الأصالة، بمعنى الخصوصية الأولية، قد أدى ومازال يؤدي إلى ما هو زاهي

الألوان من ناحية، وإلى الخنوع الثقافي من ناحية أخرى، وهما مرضان من أمراض النمو، ربما كانا حتميين، لكنهما إغترابيّان رغم ذلك.

بدءا من الحركات الجمالية لعقد العشرينات، ومن الوعي الجمالي-الاجتماعي الحاد لسنوات الثلاثينات والأربعينات من هذا القرن، ومن أزمة التطور الاقتصادي والتجريبية التقنية للأعوام الأحدث، نبدأ في الإحساس بأن التبعية تتجه نحو تبعية ثقافية متبادلة لو كان بالإمكان استخدام هذا المصطلح دون خلط، إذ إنه اكتسب معانيا غير ملائمة تماما في القاموس السياسي. ولن يمنح هذا كتاب أمريكا اللاتينية الوعي بوحدتهم في إطار التنوع فحسب، بل إنه سيجند كذلك أعمالا ناضجة وأصيلة سيجري تمثلها ببطء من جانب شعوب أخرى بما في ذلك شعوب البلدان المتروبولية والإمبريالية. إن طريق التأمل في التخلف يؤدي في المجال الثقافي، إلى التكامل العابر للقوميات، بافتراض أن ما كان محاكاة سيتحول أكثر فأكثر إلى تمثيل متبادل.

وهاك مثالا من أمثلة كثيرة. في أعمال فارجاس يوسا، Liossa وقبل كل شئ في المدينة والكلاب، تظهر، منقحة بصورة استثنائية، تقاليد المونولوج الداخلي الذي ينتمي إلى بروست وجويس، وكذلك إلى دوروثي ريتشاردسون وفرجينيا وولف، وإلى دوبلن وفوكبر. ربما تأتي من هذا الأخير طرائق معينة أثيرة لدى فارجاس يوسا، الذي عمقها وأخصبها، على أي حال، حتى لتكاد تخصه كذلك. مثال آخر يثير الإعجاب: الشخصية غير المحددة التي تظل تحير القارئ، حيث تتقاطع مع صوت الرواى بضمير الغائب ومع مونولوج شخصيات أخرى محددة، بحيث يمكنها أن تمتزج مع تلك الشخصيات على التوالي، وحين تتضح، في النهاية، كالنمر المرقط، تضيء بصورة إرتجاعية بنية الكتاب، وكأنها مفتاح لغز يدفعنا إلى مراجعة كل ما تصورناه عن الشخصيات. هذا التكنيك يبدو وكأنه شكل محسوس من الصورة التي يستخدمها بروست للإيحاء بشخصيته (الرسم الياباني وصورته تتمزق في وعاء الماء)، لكنه يعني شيئا مختلفا في مستوى مختلف في الواقع. هنا، تلقى روائي الأصيلة. لكنه واءمها بعمق وفق غرضه، ليقدم مشكلات بلده، وشكل بذلك صيغة غريبة.

فليس ثمة تقليد ولا نسخ ميكانيكي، بل ثمة اشتراك في الوسائل التي

تصبح ملكا مشاعا من خلال وضع التبعية، مساهمة بذلك في جعل هذه التبعية تبعية-متبادلة.

يبدو أن هذه الظروف متكاملة في الوعي النقدي لأمريكا، إذ إن واحدا من أكثر الكتاب أصالة في الوقت الراهن، وهو خوليوكورتاثار، يكتب أشياء مثيرة للاهتمام حول الجانب الجدي الذي يمثله الوفاء المحلي والحركية العالمية، وذلك في حوار حديث أجرته معه مجلة لايف (المجلد 33، العدد 7). وحول التأثيرات الأجنبية لدى الكتاب المحدثين يتخذ رودريجث مونتيجال. موقفا، في مقال بمجلة تري-كوارترلي Tri-Quarterly (العددين 13 و 14)، يمكن وصفه بأنه تبرير نقدي للتمثل. ورغم ذلك مازالت هناك وجهات نظر مناقضة، مرتبطة بنوع من المحلية التي تتسم بها مرحلة الوعي السعيد بالتأخر.

وبالنسبة لوجهات النظر هذه تمثل هذه الحقائق مظاهر للافتقار إلى الشخصية وللاغتراب الثقافي، كما يمكن أن نرى في مقال للمجلة الفنزويلية منطقة حرة (زونا فرانكا) (العدد 51) حيث يصل مانويل بدرو جونثالث إلى القول بان الكاتب الأمريكي اللاتيني الحق هو الذي لا يحيا في وطنه فحسب، بل يتناول كذلك موضوعاته المميزة ويعبر، دون تبعية جمالية خارجية، عن مشكلاته الخاصة.

إلا أنه يبدو أن إحدى الخصائص الإيجابية لفترة التخلف هي تجاوز الموقف الغيرة الذي يدفع إلى القبول الأعمى أو إلى وهم الأصالة الشاملة على حساب الموضوعات المحلية. إن من يناضل ضد عقبات واقعية يكون أكثر هدوء ويقر بافلاس العقبات الخيالية. وفي كوبا، طليعة أمريكا في النضال ضد التخلف، هل ثمة اصطناع أو مراوغة في التشبع السوريالي لأليخو كاربنتييه أو في رؤيته المركبة العابرة للقومية، بما في ذلك بالنسبة للموضوع، كما تظهر في قرن الأنوار؟ وفي البرازيل تتبنى الحركة الحديثة للشعر المحسوس إلهامات من إزرا باوند ومبادئ جمالية من ماكس بنس، لكنها، رغم ذلك، تقود إلى إعادة تعريف الماضي القومي، مما يسمح بقراءة شعراء مجهولين بطريقة جديدة، مثل سوسا اندرادي، ذلك السلف الضائع بين رومانتيكي القرن التاسع عشر، أو تضيء بصورة ملائمة الثورة الجمالية للمحدثين العظام، مثل ماريو دي أندرادي و اوزوالد دي أندرادي.

ب) من النَسْخ والإقليمية إلى ما فوق-الإقليمية.

تقدم التبعية، باعتبارها اشتقاقاً من التأخر ومن الافتقار إلى النمو الاقتصادي جوانب أخرى، تبدي نتائجها في الأدب. فلنوجه اهتمامنا مرة أخرى إلى ظاهرة تضارب المشاعر التي تتبدى بسبب دافعي النسخ والتباعد، وهما متناقضان ظاهريا إذا نظر إليهما في ذاتهما، لكنهما يمكن أن يكملا بعضهما، إذا نظرنا إليهما من وجهة النظر هذه.

تأخر يدفع من جهة إلى النسخ الخانع لكل ما تقدمه لموضة في البلاد المتقدمة، علاوة على إغراء الكتاب بالهجرة، الداخلية والخارجية. وتأخر يقترح من جهة أخرى اغرب ما في الواقع المحلي، موحيا بإقليمية تبدو وكأنها تأكيد للهوية القومية، لكنها في الحقيقة يمكن أن تكون طريقة غير مشكوك فيها لتقديم الطرافة للحساسية الأوروبية التي ترغب فيها،باعتبارها ترويحا،وبذلك تعود لتصبح شكلا جادا للتبعية في إطار الاستقلال. ومن المنظور الحالي، يبدو كلا الاتجاهين متضامنين ويولدان من وضع التأخر والتخلف نفسه.

إن المحاكاة الخانعة للأساليب، والموضوعات والمواقف والاستخدامات الأدبية، لها في أكثر جوانبها فجاجة طابع من الريفية يثير السخرية أو الانقباض، بعد أن كانت مجرد أرستقراطية تعويضية لبلد مستعمر. وفي البرازيل يبلغ الأمر نهايته بالأكاديمية المنسوخة عن الأكاديمية الفرنسية، والمقامة في مبنى هو نسخة من البتي تريانون بفرساي (حتى أصبحت الهيئة نفسها تلقب، دون دعابة، باسم البتي تريانون) بأربعين عضوا يوصفون بأنهم «خالدون»، ويرتدون، مثل الأصل الفرنسي، زيا رسميا مطرزا، وقبعة ذات طرفين وسيفا صغيرا... لكن في جميع أرجاء أمريكا، يمكن للبوهيمية المنسوخة من قرية جرينتش أومن سان جرمان دي بري أن تكون حقيقة متماثلة، تحت مظهر التمرد الخلاق.

وربما لا تقل عن ذلك فظاظة، في الجانب المضاد، أشكال بدائية معينة للمحلية والإقليمية الأدبية، تقلص المشكلات الإنسانية إلى عنصر زاهي الألوان، محولة مشاعر وعذاب الإنسان الريفي أو السكان الملونين إلى معادل لثمار الأناناس والبابايا[*9]. هذا الموقف يمكن ألا يعادل الموقف الأول فحسب، بل أن يتخذ معه كذلك، فور أن يهرع ليقدم لقارئ مديني

أوروبي، أو متأورب بصورة مصطنعة، الواقع شبه السياحي الذي يروقه أن يراه في أمريكا. ودون الانتباه إلى ذلك تخاطر أشد مذاهب المحلية إخلاصا بان تجعل من نفسها مظهرا إيديولوجيا للاستعمار الثقافي، يرفضه صانعه على المستوى العقلي الواضح، ويؤكد وضعا للتخلف والتبعية المترتبة عليه.

ورغم ذلك يكون من الخطأ، من زاوية رؤية هذا الفصل، أن نستمطر اللعنات دون تمييز، وحسب الموضة، على الفن القصصي الإقليمي، على الأقل إلى أن تتم إقامة بعض التمييزات التي تسمح بالنظر إليه، على مستوى أحكام الواقع، باعتباره نتيجة للفعل الذي تمارسه الظروف الاقتصادية والاجتماعية على اختيار الموضوعات[3]. فالمساحات المتخلفة ومشكلات التخلف (أو التأخر) تغزو مجال وعي الكاتب وحساسيته مقدمة اقتراحات، ومنتصبة في موضوعات يستحيل تجنبها، ومتحولة بذلك إلى دوافع إيجابية أو سلبية للإبداع.

في الأدب الفرنسي، أو الإنجليزي تجري أحيانا روايات عظيمة في الريف، مثل روايات توماس هاردي، لكن من الواضح أنه مجرد إطار تكون فيه العقدة هي عقدة الروايات المدينة نفسها. وبالإضافة إلى ذلك فإن أنماط الإقليمية تكون فيها شكلا ثانويا وفرديا بصورة عامة، وسط أشكال أكثر غنى، تحتل مكان الصدارة. لكن في البلدان المتخلفة، مثل اليونان وإسبانيا، أو تلك التي تضم مناطق متخلفة بشكل أساسي، مثل إيطاليا، يمكن للإقليمية أن تحدث بوصفها مظاهر صالحة، قادرة على إنتاج أعمال جيدة، مثل أعمال جيوفاني فرجا Verga عند نهايات القرن الماضي، أو أعمال إليو فيتوريني Vittorint أو نيكوس كازانزاكيس Kazantzakis في الفترة الراهنة.

لهذا السبب فإن الإقليمية، في أمريكا اللاتينية، كانت ولا تزال قوة حافزة في الأدب. فهي في مرحلة الوعي بالبلد الجديد المناظرة لوضع التأخر، تفسح المجال قبل كل شيء لما هو زاهي الألوان وتزر ويقي وتعمل بمثابة اكتشاف، وتعرف على واقع البلد واندراجه ضمن موضوعات الأدب. وفي مرحلة التخلف، تعمل بمثابة استشراق ثم وعي بالأزمة يحفز ما هو وثائقي، مع الشعور بالإلحاح، والجهد السياسي.

وفي كلتا المرحلتين يلاحظ نوع من اختيار مجالات الموضوعات، وانجذاب

نحو أقاليم نائية معينة، تقطنها المجموعات التي تتسم بالتخلف. وبلا شك، يمكن لهذه الأقاليم أن تمارس إغراء سلبيا على كاتب المدينة، بسبب ألوانها الزاهية ذات النتائج المشكوك فيها، لكنها، فضلا عن ذلك، تتطابق عادة مع المناطق الجالية، مما يحمل مغزى في آداب بالغة الحيوية مثل آدابنا.

أما في حالة إقليم الأمازون، الذي اجتذب الروائيين والقصاصين البرازيليين منذ بداية المذاهب الطبيعية، خلال عقدي 1870-1880، في قلب المرحلة زاهية الألوان، فقد أصبح بعدها بنصف قرن مادة ل الدوامة، لخوسيه إيوستاسيو ريبيرا، التي احتلت مكانا وسطا بين ما هو زاهي الألوان وبين الشجب (الوطني أكثر منه الاجتماعي) وأصبح عنصرا هاما في الدار الخضراء، لفارجاس يوسا، في المرحلة الحديثة للوعي التقني الراقي، حيث يمثل ما هو زاهي الألوان والشجب معا عنصرين متراجعين أمام الثقل الإنساني الذي يتبدى مع بزوغ الأعمال العالمية.

ولن يكون ضروريا أن نعدد المناطق الأدبية التي تناظر بانوراما التأخر والتخلف، مثل مناطق السهول العليا التيلانو وجبال الانديز أوقفار السرتون البرازيلي. ولا أوضاع وأماكن الزنجي الكوبي، والفنزويلي، والبرازيلي، في قصائد نيكولاس جيين وخورخي دي ليما، في (إكوي يامبا-أو)، لاليخو كاربنتييه، و(الزنجي البائس)، لرومولوجاييجوس، و(جوبيابا)، لجورج أمادو. أو، إذا شئت إنسان السهول-السهل، الياميا، الكاتينجا-وهو موضوع لإضفاء عنيد للطابع المثالي التعويضي المستمد من الرومانتيكيين، مثل البرازيلي جوزيه دي النيكار في عقد 1870 الذي تناوله باستفاضة سكان الريو دي بلاتا، الاورجوابيان أمثال ادواردو أثيفيدو دياث، وكارلوس ريس Reyles أوخافييه دي فيانا Viana، والأرجنتينيون بدءا من إرناندث الحلمي إلى جويرالدس الأسلوبي، والذي ينحو نحو الاستعارة عند جاييجوس ليجد، رجوعا إلى البرازيل، وفي قلب مرحلة الوعي المسبق بالتخلف، تعبيرا راقيا عنه في حيوان جافة لجراسيليانو راموس،دون دوار المسافة، ودون التواءات ولا آلام، ودون فروسيات ولا حيل رعاة البقر، ولا السنطوريات التي تسم بطابعها الآخرين.

كانت الإقليمية مرحلة ضرورية وجهت الأدب، وقبل كل شيء الرواية والقصة، إلى الواقع المحلي. وكانت في بعض الأحيان مناسبة لتعبير أدبي

جيد، رغم أن فتاحاتها، في غالبيتها، قد شاخت، ورغم ذلك، فربما لا يمكن القول، من زاوية معينة، بأنها قد انتهت، وكثيرون ممن يهاجمونها اليوم يمارسونها في الحقيقة. فالواقع الاقتصادي للتخلف يبقى البعد الإقليمي كموضوع حي، رغم أن البعد المدني يصبح أكثر فاعلية بالتدريج. ويكفي أن نضع في الاعتبار أن بعض الكتاب الجيدين، وكذلك بعضا من أفضل الكتاب، يجدون فيها مادة لكتب جيدة عالميا، مثل خوسيه ماريا أرجيداس، وجابرييل جارثيا ماركيث، واوجستو روا باسطوس، وجيمارايش روزا. فقط في البلدان ذات السيادة المطلقة لثقافة المدن الكبيرة، مثل الأرجنتين، واورجواي، وربما تشيلي، أصبح الأدب الإقليمي تخلفا حقيقيا عن الزمن.

من الضروري أن نعيد تحديد المشكلة بشكل نقدي، وأن نثبت أنها لا تنتهي إلى مجرد إبراز الحقيقة بأن أحدا لم يعد يعتبر الإقليمية شكلا متميزا للتعبير الأدبي القومي، ولأنها كذلك، كما سبق القول، يمكن أن تكون اغترابية بشكل خاص. لكننا يجب أن نفكر في تحولاتها، متذكرين أن الحقيقة الأساسية نفسها تمتد تحت أسماء ومفاهيم متباينة. وبالفعل، فقد كانت موجودة لدينا في مرحلة الوعي المنتشي بالبلد الجديد، التي تتميز بفكرة التأخر، الإقليمية زاهية الألوان، والتي كانت تعتبر في بلدان مختلفة على أنها الأدب الحقيقي. والأمر يتعلق بطريقة تم تجاوزها منذ زمن أو انحدارها إلى مستوى الأدب الهابط. أما ظواهرها الأوسع والأطول بقاء فربما كان جاووشية الريودي لابلاتا، بينما كان شكلها اللقيط هو، بلا شك، السرتونية[*15] البرازيلية. وهي التي تلتزم بها بطريقة بفكاك منها بعض الأعمال الأحدث مثل أعمال ريفيرا وجاييجوس.

وفي مرحلة استشعار التخلف، خلال أعوام الثلاثينات والأربعينات، وجدنا لدينا الإقليمية الإشكالية التي سميت بأسماء «الرواية الاجتماعية» و«الهندية»، و«رواية الشمال الشرقي»، حسب البلدان، والتي هي إقليمية في جزء كبير منها، رغم عدم كونها إقليمية بصورة شاملة. هذه الإقليمية تتهمنا أكثر، بحكم كونها سلفا للوعي، بالتخلف، لكن من الإنصاف أن نسجل أن كتابا مثل الثيدس أرجيداس وماريانو أزويلا، قبلها بزمن، كانوا قد اتجهوا نحو حس أكثر واقعية بظروف الحياة وبمشكلات البشر في

الجماعات البائسة. وبين من كانوا يقترحون حينئذ بحماس تحليلي وبشكل فني جيد أحيانا نزع الطابع الأسطوري عن الواقع الأمريكي يبرز ميجيل انخل استورياس، خورخي إيكاثا، وثيرو اليجريا، وجورج امادو، وجوزيه لينس دو ريجو وغيرهم. وجميعهم، في جزء من عملهم على الأقل، يصنعون رواية اجتماعية مرتبطة بالجوانب الإقليمية، وببقايا نزعة زاهية الألوان سلبية غالبا، تترافق مع نوع من الإطار الإنساني يتيح الالتزام بمدى ما يكتبونه.

إلاّ أن ما يميزهم هو تجاوز التفاؤل الوطني وتبني نوع من التشاؤم المختلف عما حدث في الفن القصصي الطبيعي. فبينما كان هذا الفن القصصي يركز اهتمامه على الإنسان الفقير، معتبرا إياه عنصرا مقاوما للتقدم، نجدهم يركزون على الوضع بكل تعقيده، متحولين ضد الطبقات السائدة ومعتبرين انحطاط الإنسان نتيجة للوضع. وتصبح أبوة دونيا باربارا (التي هي نوع من التمجيد لرب العمل الطيب) عتيقة بشكل مفاجئ، أمام القسمات على طريقة جورج جروس، التي يرسمها إيكاثا أو أمادو، اللذان تختفي في كتبهما آثار النزعة زاهية الألوان ونزعة الميلودراما نتيجة التعرية الاجتماعية-محدثين التغيير من «وعي البلد الجديد» إلى «وعي البلد المتخلف»-، مع كل النتائج السياسية المترتبة على ذلك.

ورغم أن كثيرين من هؤلاء الكتاب يتميزون بلغة عفوية وغير منتظمة، فإن ثقل الوعي الاجتماعي يقوم أحيانا في الأسلوب بدور العنصر الإيجابي، ويتيح المجال للبحث عن حلول مثيرة للاهتمام ومطورة لتخدم تقديم التفاوت والجور. ودون الحديث عن الأستاذ الشامخ الذي هو أستورياس، فإن روائيا يكتب بصورة سلسلة وبسيطة مثل إيكاثا يدين ببقائه لبعض الوسائل الأسلوبية، المستخدمة للتعبير عن البؤس، أكثر مما يدين به للصياح الهندي أو للتأكيد الذي اتسم به المستغلون. وفي حالة هواسيبونجو، يرجع ذلك إلى استخدام صيغة التدليل، وإيقاع النحيب في الحديث، والتقليص إلى المستوى الحيواني، وذلك كله يجسد مجتمع تضاؤل الإنسان، وتقليصه إلى مستوى الوظائف الأساسية التي ترتبط باللغو النحوي لترمز للحرمان. وفي حيات يابسة يحمل جراسيليانو راموس اقتصاده اللغوي إلى آخر مداه، مطورا تعبيرا يتقلص إلى الحذف، والمقطع الواحد، وإلى أقل ما يمكن من البلاغة،

من أجل التعبير عن الاختناق الإنساني لراعي البقر المحكوم بالمستويات الأدنى للبقاء.

ومن المناسب أن نذكر أن حالة البرازيل ربما كانت حالة خاصة، باعتبار أن الإقليمية، التي بدأت هناك مع الرومانتيكية، لم تنتج أبدا أعمالا تعتبر من الطراز الأول، ولا حتى بين المعاصرين، حيث ظلت دائما اتجاها ثانويا، ما لم تكن فارغة صراحة. بحيث إن المرحلة الثانية فقط، وهي التي نحاول تشخيصها، هي التي بلغت فيها الاتجاهات الإقليمية، التي تم تساميها وتحولها على يد الواقعية الاجتماعية، مستوى الأعمال ذات الدلالة، في الوقت الذي كانت فيه هذه الاتجاهات تطرح جانبا أو مطروحة جانبا تماما في أنحاء أخرى، وقبل كل شيء في الأرجنتين، وأورجواي وتشيلي.

لقد كانت أفضل نتاجات الفن القصصي البرازيلي مدينية دائما، ومجردة في غالبيتها من كل تصوير زاهي الألوان، والسبب أن أعظم ممثليه، ماتشادو دي أسيس، كان قد أوضح منذ عام 1880 هشاشة الوصفية واللون المحلي، تلك الهشاشة التي نبذها من كتبه، بوصفها أدبا هابطا بصورة استثنائية، نثراً وشعراً.

أن تجاوز هذه الأشكال والهجوم الذي تعرضت له من جانب النقد هي علامات نضج. لهذا السبب يرفض عديد من المؤلفين وصفهم بأنهم إقليمين باعتباره وصفا خاطئا. آلا أن ذلك لا يحول دون استمرار وجود البعد الإقليمي في عديد من الأعمال ذات الأهمية الكبيرة، رغم أن ذلك يتم دون أي طابع لميل غير إيجابي أو لجوء إلى وعي قومي خاطئ.

إن ما نراه الآن، من وجهة النظر هذه، هو أزدها روائي يتسم بالتنقيح التقني، وبفضله تتحول الأقاليم وتدمر حدودها البشرية، مما يجعل الملامح التي كانت زاهية الألوان تتعرى وتكتسب عالمية.

وبصرف النظر عن العاطفية المفرطة والخطابة، فإن الرواية الراهنة، مستفيدة من عناصر غير واقعية، مثل السوريالية، والعبث، وسحر المواقف، أو من تكنيكات مناهضة للمذهب الطبيعي، مثل المونولوج الداخلي، والرؤية المتزامنة، والاختصار، والحذف، تتمتع، رغم ذلك، بما كان من قبل جوهر الهندية، والطرافة، والوثائقية الاجتماعية ذاتها. ويدفعنا هذا إلى اقتراح تمييز مرحلة ثالثة، يمكن أن نسميها ما فوق-الإقليمية. وتناظر هذه المرحلة

الوعي التعيس بالتخلف وتعمل على تجاوز ذلك النوع من الطبيعية الذي كان يقوم على أساس اللجوء إلى رؤية تجريبية للعالم، تلك الطبيعية التي كانت اتجاها مميزا لحقبة انتصرت فيها العقلية البرجوازية وواكبت تدعيم آدابنا.

ويرفد ما فوق-الإقليمية هذه في البرازيل العمل الثوري لجوان جيمارايش روزا، المغروس بصلابة فيما يمكن تسميته بعالمية الإقليم. كذلك فان حقيقة تجاوز ما هو زاهي الألوان وما هو وثائقي لا تقلل من حيوية حضور الإقليم في أعمال مثل أعمال خوان رولفو، سواء في الواقع المفتت والمتسلط في السهل المشتعل، أو في التعقل الشجي لبدرو بارامو. لذلك يجب أن نؤكد على أحكام فاصلة، وصائبة في الحقيقة، مثل أحكام اليخوكاربنتييه في مقال يكتب فيه أن روايتنا الهندية. هي نوع من أدب المدارس الرسمي لم يعد يجد قراء ولا حتى في أماكنه الأصلية. لا شك في ذلك، إذا فكرنا في المرحلة الأولى من محاولتنا للتصنيف، وذلك صحيح إلى حد معين، إذا فكرنا في الثانية، وليس صحيحا على الإطلاق، إذا تذكرنا أن المرحلة الثالثة تحمل جرعة هامة من المكونات الإقليمية، بسبب حقيقة التخلف نفسها. وكما سبق القول، فإنها تشكل الأداء الأسلوبي للظروف الدرامية الخاصة بالإقليمية، وتتدخل في اختيار الموضوعات والأمور، وأحيانا في تطوير اللغة.

لم يعد مطلوبا، كما كان من قبل، أن يتغنى كورتاثار بحياة خوان موريرا، أو أن تستنفد كلاريس ليسبكتور قاموس السرتونية. لكن، يجب كذلك أن نعترف بان جيمارايش روزا، وخوان رولفو، وفارجاس يوسا، بكتابتهم بصورة منقحة وتجاوزهم للطبيعية الأكاديمية يمارسون في أعمالهم، كليا أو جزئيا، مثلما يفعل كورتاثار أو ليسبكتور في إطار عالم القيم المدينية، نوعا من الأدب الجديد مازال يتطور بطريقة تحول مادة الهندية نفسها إلى شيء جديد.

الحواشي

(*1) ناقد برازيلي (ولد في ريودي جانيرو 1918). من أعماله الأساسية: تكون الأدب البرازيلي 1750-1880، مجلدات (سان باولو 1964، م دخل إلى أدب البرازيل (كاراكاس 1968)، وهو أستاذ النظرية الأدبية والأدب المقارن في جامعة سان باولو. [المراجع].

(*2) البلد المستعمر الذي يمثل المركز أو موقع اتخاذ القرار عالميا مقابل الأطراف أو المحيط وهي البلدان المستعمرة أو التابعة-[المترجم].

(*3) أرض النار هي مجموعة الجزر في أقصى جنوب القارة اللاتينية[المراجع].

(*4) الأهلية Nativismo والمدنية civismo [المترجم].

(*5) المقصود بالمتروبولات هنا اسبانيا والبرتغال. (المراجع).

(*6) نترجم بهذه الكلمة Cultura Masificada وتعني ثقافة الكتل الجماهيرية الواسعة، ثقافة الـ Mass [المراجع].

(*7) الاوليجاركية هي حكم الأقلية الاجتماعية [المراجع].

(*8) Ultaismo: مذهب المغالاة أو التطرف أو الحدّية (1919-1923). كان حركة أدبية خلقها إسبان وأمريكيون لاتين يسعون إلى تحقيق الشعر الخالص. من أعلامها كذلك جييرمو دي توري De Torre، وأرجينيو مونتس Montes ، وخيراردو دييجو Diego- (المترجم)

(*9) Papays: البابايا: شجر استوائي أمريكي كالنخلة الصغيرة له في أعلاه ثمرة كالبطيخ الأصفر ذو بذور سوداء صغيرة في الداخل (المراجع)

(*10) نسبة إلى إقليم السرتون في الشمال الشرقي من البرازيل-[المترجم].

الهوامش

(1) الباب الأول، الفصل الثاني

(2) تشير كلمة «الحداثة» في البرازيل إلى حركة الطلائع الأدبية لعقد 1920. ومن أجل لفت الانتباه إلى ذلك، أستخدم دائما فاصلات حين استخدامها، بالمعنيين اللذين تعنيهما في التاريخ الأدبي للبلدان الأمريكية اللاتينية التي تتحدث الإسبانية والبرتغالية.

(3) استخدم هنا مصطلح «الإقليمية» ليضم، وفق تقاليد النقد البرازيلي، كل الفن القصصي المرتبط بالوصف الإقليمي وبالعادات الريفية منذ الرومانتيكية، ولير على طريقة غالبية النقد الهسبانو-أمريكي التي تحدده عموما المراحل الواقعة على التقريب بين 1920 و 1950.

8 موضوعات ومشكلات

ماريو بنيديتي [*1]
Mario Benedetti

1 - على قدم المساواة

وجد الأدب الأمريكي اللاتيني نفسه حائرا منذ بداياته الأولى، وربما بسبب مولده حينما كانت الثقافات الأخرى قد راكمت أجيالاً وحكمة بالغة. وكما هو منطقي، لم يستطع أن يكرر عملية تشكيل الذات الطبيعية التي كانت آداب العالم الأخرى قد قامت بها. لقد وصل، بمعنى معين، متأخرا إلى لعبة الفن، ومنذ الإنكا جارثيلاسو(وهو بمثابة قنصل فخري لنهضة الأرض الجديدة) حتى الشعراء والروائيين الراهنين، ظل همه هو تحديث نفسه.

ورغم ذلك، ظل ذلك التأخر على وجه الدقة أحد التناقضات الجذابة في ذلك الأدب لزمن طويل. ومازالت تبلغنا أصداء ذلك الاندفاع العنيد الذي دافع به سارمينيتو في مواجهة أندريس بيو، في عام 1842 رومانتيكية ربما اعترف بأنها قد تم تجاوزها في أوروبا.

وربما حدس ساررمينيتو أنه إذا كان الأدب

الأوروبي قد أكمل وتجاوز تلك الثورة فانه مازال على القارة الفتية، بالمقابل، أن تفهم وتتملك الانفجار، لأن ذلك الانفجار يتمشى مع عذابات ثورتها السياسية غير المكتملة أفضل من الأكاديمية الجامدة للكلاسيكيين.

في مناسبة واحدة تقدمت أمريكا اللاتينية على المستجدات الثقافية للعالم القديم، لكن ذلك التقدم نتج، بصورة متناقضة، عن تراكم جوانب تأخرها العديدة. فقد جاءت فترة (في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن التاسع عشر) وجد فيها كتاب أمريكا اللاتينية أن بين أيديهم كلاسيكية كانوا قد حاكوها بدقة لكنهم لم يعيدوا إبداعها، ورومانتيكية، لا تقل محاكاة عنها بدأت تصبح مرهقة ومتباهية، وبالإضافة إلى ذلك، نزعة محلية متلعثمة، لم يكن تأخرها يتعلق في شيء بالنزعة نفسها في أوروبا. بل بالواقع المؤجل الذي يتطلب الكثير.

من تلك التأخرات الثلاثة نتج تقدم واحد. هو الحداثة. وتحتوي الحداثة على عناصر كلاسيكية، ورومانتيكية، ومحلية أصلية، وبها أصداء إسبانية، وفرنسية، وإنجليزية وأخرى أشد غرابة. ولأنها ليست شيئا من كل هذا بوجه خاص، فإنها لهذا أمريكية لاتينية نمطية، إذ ربما كان أنصار الحداثة هم أول من أوضحوا أن إحدى طرائق زرع الجذور في هذا التقاطع للاتجاهات المتضاربة يتمثل في تأمل انتزاع الجذور.

والآن يمر الأدب الأمريكي اللاتيني اليوم بواحدة من أكثر المراحل حيوية لا بداعية في تاريخه. وبديهي أن الأمر لا يتعلق بأسماء عظيمة منعزلة كانت بارزة على الدوام، بل بصف أول من الكتاب القادرين على استيعاب واقعهم، وسطهم، وكذلك على المشاركة، بأسلوبهم الخاص، في التيارات التي تأخذ على عاتقها، باستمرار وعلى نطاق العالم، تحديد الحقيقة الفنية. لم يعد على التجديدات الأدبية الأوروبية أو الأمريكية الشمالية أن تنتظر عدة عقود قبل أن تصل إلى كتاب أمريكا اللاتينية، ومن ناحية أخرى، ونتيجة مباشرة لهذا القرب للحصول على كل شيء بسرعة، أخذت تقل المحاكيات المفرطة في الاحترام بل والخانعة. واليوم يقف الكاتب الأمريكي اللاتيني على قدم المساواة مع مبدعي البلدان الأخرى، واللغات الأخرى، ومع الميزة التي لا يمكن التقليل من شانها، والتي تجعله عموما في ظروف تمكنه من قراءة نصوص بلغة أوروبية أو اثنتين على الأقل. لم يعد

الكاتب الأمريكي اللاتيني يحاكي بأمانة (إلا أن ثمة خطرا كامنا، سأشير إليه في نهاية هذا المقال)، فلديه الحرية الضرورية ليبدع، سواء إنطلاقاً من تنويعات أجنبية، أو عبر اكتشافات خاصة، لغة أصيلة لحسن الحظ.

وفي بعض الحالات (أفكر بالتحديد في السرتون الكبير: دروب لجيمارايش روزا، أو في قصائد وقصائد مضادة لنيكانور بارا) يتوفر حتى شرط أن يكون الكاتب الأمريكي اللاتيني هو الذي يضع على بساط البحث تكنيكات جديدة ومواقف جديدة تجاه الحقيقة الفنية، بحيث يقدر لها أن تؤثر ذات اتجاهين. وهنا أفكر، على سبيل المثال، في شعر البيرواني كارلوس خرمان بني Belli. ففي الشهادة اليائسة لـ(أداه) أيتها الساحرة السيبرنيطيقية ! و (القدم فوق العنق) لا يمكن إخفاء حضور جونجورا، لكن انبعاث جونجورا من الركام الميتافيزيقي الذي ينسجه مواطن ليما المدهش يبين في الحقيقة أنه قد عان من بعض «التحويرات» البيروانية (لكي نستخدم هنا أحد المصطلحات الأثيرة لدى بيي)، وهذه التحويرات abolladuras هي التي ترفع ذلك الشعر الغريب إلى مستوى مزيج فريد من السحر والعدمية.

2- الخارج، عنصر تجانس

من الشائع أن يصدر من أوروبا أو من الولايات المتحدة الأمريكية تقييم لأمريكا اللاتينية على أنها منجم هائل للفولكلور، على أنها جغرافيا بشرية براقة وزاهية الألوان، وكذلك على أنها كل متجانس بدرجة أو بأخرى، مع اختلافات في الظلال لا تكاد تلحظ، يمكنها أن تعادل على نحو من الأنحاء الملامح المختلفة لمقاطعات أمة واحدة. ومن المؤكد أن ثمة ماضيا مشتركا بدرجة أو بأخرى، وعلى طول مناطق شاسعة، وثمة لغة رسمية مشتركة بين الجميع. لكن بالإضافة إلى تلك التشابهات فإن لكل قطاع ماضيا وحاضرا متمايزين، وسياقا اجتماعيا مختلفا، ولغة ذات رنين وتعديلات متفاوتة.

ربما بدا غريبا أن نؤكد أن الازدهار الكبير للرواية الأمريكية اللاتينية، وكذلك التواصل المتبادل بين مبدعيها يجريان خلال السنوات العشر الأخيرة، وهذه بالضبط هي الفترة التي يحقق فيها الضغط السياسي للولايات المتحدة الأمريكية أرقاما قياسية جديدة في أمريكا المتخلفة، من ناحية، ومن ناحية أخرى، ثمة شعور عميق مناهض لأمريكا الشمالية يكتسب

تماسكا وطابعا للمرة الأولى. أضف إلى ذلك وظيفة البلقنة الواضحة، المباشرة أو غير المباشرة، التي مارسها على مناطق معينة من أمريكا اللاتينية الوجود الاقتصادي لرؤوس الأموال البريطانية أولا، وللاحتكارات الأمريكية الشمالية بعد ذلك.

إلا أن من المحتمل، (رغم أن ذلك قد يبدو متناقضا)، أن يكون أكثر العناصر فرضا للتجانس قد أتى من الخارج. بهذا المعنى، وكرد فعل مفهوم، فإنه حتى العقود الأولى من القرن التاسع عشر كان الوجود الاستعماري المشترك لإسبانيا عاملا لاصقا لأمريكان أكثر مما كانت القرابة بين أحد هنود المايا من إقليم يوكاتان وأحد هنود التهولشي من باتاجونيا، كذلك فإن الضغط الاقتصادي والسياسي والعسكري للولايات المتحدة الأمريكية خلال القرن العشرين يبدو حاسما بالنسبة لعوامل خلق نسيج روحي مشترك، خلق وعي معين للإنسان الأمريكي اللاتيني، أكثر مما يبدو الظهور المتفاوت لنحو عشرين هوية قومية مجزأة. ولا يبدو أمرا عاريا من الصحة أن نخمن أن الثقافة هي الأخرى، وبفعل الظروف، تأخذ في خلق الأجسام المضادة اللازمة.

والكتاب أيضا يستجيبون لتلك التشابهات والاختلافات. فالمسافة التي تفصل بالفعل بين فنانين من الطراز الأول مثل خورخي لوير بورخس وايميه سيزير Aime Cesaire، بالإضافة إلى اللغتين المختلفتين اللتين يبدعان بهما، وبالإضافة إلى المفاهيم الشخصية المتمايزة، تتضمن الكيلومترات الواقعية جدا والتي تمتد بين المخروط الجنوبي وجزر الأنتيل. لهذا السبب، فإنه حين يسال أحد عن أكثر الكتاب تمثيلا لأمريكا اللاتينية نجد الاحتمالات ضعيفة للتوصل إلى إجابة دقيقة. ليس من الصعب أن نتوصل إلى الإقرار، على سبيل المثال، بأن أكثر الروائيين المكسيكيين نموذجية في الوقت الحاضر هو خوان رولفو، وبأن الأورجواني الأكثر نموذجية هو خوان كارلوس أو نيتي، وبان الباراجواي الأكثر نموذجية هو أوجستو روا باسطوس، وهكذا دواليك مع كل واحد من البلدان. لكن أحدا لا يستطيع أن يمثل أمريكا اللاتينية في مجموعها إلا بصعوبة.

ويجدر بنا أن نقر، رغم ذلك، بأنه بصرف النظر عن تلك الاختلافات، ورغم أن ذلك قد يبدو متناقضا مع ما ذكرناه آنفا، فان الكاتب الأمريكي

اللاتيني يجد نفسه بالغ القلق تجاه المستقبل الكلي لهذا الكيان، المجرد والعيني في آن واحد، الذي سماه الناقد التشيلي ريكاردو لاتشمان ذات مرة «قارتنا الكبيرة الخلاسية»(ويستحق الأمر عناء توضيح أن هذه الخلاسية ليست خلاسية أجناس فقط، بل هي كذلك خلاسية تأثيرات، وتطلعات، وأيديولوجيات). لهذا فإن في كل قصيدة، وفي كل قصة، وفي كل رواية، وفي كل دراما، ثمة شيء أكثر من الوسط القسري لمؤلفها ؟ فبقية أمريكا اللاتينية حاضرة أيضا بأشكال معاناتها ووضوحها المتميزة، وكذلك بازدهارها المحتمل. وهذا الحضور، الخفي أو البديهي، المستور أو الظاهر، حسب الأحوال، يضفي على عمل أقدم المبدعين حيوية معدية، ولغة هي لغة الجميع في النهاية.

3- حضور أو ظل أمريكا

باعتبارها مجموعا تراكميا، باعتبارها قارة (بالمعنى الضيق للكلمة)، ليست أمريكا اللاتينية موضوعا جديدا. فمن مقالات متنوعة حول زراعة المناطق الحارة لأندريس بيو، إلى النشيد الشامل لبابلو نيروداب من أمريكانا لخوسيه مارتي Marti إلى سبعة مقالات بحثا عن تعبيرنا لبدرو إنريكيث أورينيا ,Urena ومن آرييل لخوسيه إنريكي رودو، إلى المقالات الأخيرة لجزقيال Ezgquiel مارتينث إسترادا، Estrada، ومن مناجاة إلى روزفلت لروبين داريو، إلى الملحمة الروائية لاليخو كارينتييه، غمرت القيمة (الموضوعية) القارية بل وتجاوزت الوسط الجغرافي لأفضل الكتاب. بهذا المعنى تظل أمريكا اللاتينية اليوم موضوعا بالنسبة لفنانيها ومثقفيها، لكنها بالإضافة إلى ذلك (وربما كان هذا هو الأهم) قد شكلت مشكلة. مشكلة لمن يتناولونها ولمن يتجنبونها، لمن يؤكدونها ولمن ينكروها، لمن يأخذونها على عاتقهم بدءا من حشاياهم ذاتها ولمن يفحصونها عن بعد، رغم أن المنظار المقرب قد يكون باريسيا، أو لندنيا، أو من روما، فان النظرة، تظل أمريكية لاتينية بصورة حتمية.

ربما كانت الجدة، في نهاية الأمر، هي السياق الأمريكي اللاتيني للموضوعات القومية. فحين كتب بليست جانا روايته مارتين ريفاص، Martin Rivas أحس أنه شديد القرب من بلزاك، ومن ستندال، ومن جالدوس

galdos، لكنه بالتأكيد لم يكن مشغولا بأي بلد أمريكي لاتيني باستثناء تشيلي، وحين تخيل خورخي أسحق Isaacs روايته ماريا فربما لم يكن يفكر في أي إشارات خارج كولومبيا باستثناء نماذجه الأوروبية الواضحة، وخلال المرحلة الحاسمة التي حول فيها كيروجا Quiroga المنفيين إلى شخصيات لا تمحى.لم يكن يحس بالالتزام تجاه أرض أمريكية أخرى باستثناء إقليم ميسيونس Misiones أو مسقط رأسه أورجواي. لكن في عام 1964 حين يكتب سباستيان سالاثار بوندي ليما القطيعة Lima la horrible فإنه يمد خيوطه إلى غيره من نازعي الأوهام عن النعيم، الذين قد يكونون مقيمين في المكسيك، أو سنتياجو أو مونتفيديو، وحين يكتب الأرجنتيني خوان خيلمان جوتان Gotán أو الغضب الساحق، يمكن أن نحدث وراء حزن بونيوس آيرس الخشن تفاؤلا يحمل طابع هافانا، وحين تتجول المخلوقات الصغيرة للفنزويلي سلفادور جارمنديا في مدينتها بعذاب يشعر سكان آخرون لمدن أخرى بأنهم هم المقصودون بالتحديد، (ن أمريكا تتذبذب خلف كل مبدع، كحضور نهائي أحيانا، وكظل مقلق في أحيان أخرى. ولا يهم أن يحيا المبدع في سان باولو أو في ميدان الفوج، بجوار سلسلة جبال لاكوردييرا أو في سوهو[2*]، فالحضور والظل يصلان إلى كل الأماكن، بما في ذلك أعمقها، حيث تكمن عادة الضمائر المعذبة والمستريحة.

من المؤكد أن الأدب الأمريكي اللاتيني للعقود الأولى من هذا القرن يأخذ على عاتقه مسؤوليات ملحمية من الواضح أنه لم يكن مستعدا لها. إلا أنه يغرس نفسه في نطاقه بصورة ما، رغم أن ذلك يجري بصعود وهبوط، بفراغات شاسعة، وبنقص في الأدوات. فهو، من ناحية، لا يثق بأشكال الطرح المعقدة، وبالتلميحات غير المباشرة، فالمطلب من الإلحاح بحيث لا يسمح بالمخاطرة بأن تظل الرسالة متعثرة بين الاستعارات ولا تبلغ هدفها الطبيعي. ومن ناحية أخرى، فإن الجهد على المستوى الشعبي تضمنه بحزم الطبقات الاجتماعية الحاكمة والمصالح الاقتصادية، والأجنبية والمحلية، التي تدير، بروح إقطاعية، استغلالا مهينا للعامل المحلي، بطريقة تضمن أفضل الأرباح. والأمية أرضية مثالية لأولئك السياسيين والإقطاعيين (المحليين)، الكريول أو الأجانب، الذين يديرون كل جمهورية فتية كما لو كانت مصنعا آخر من مصانعهم العديدة. في مواجهة مثل هذا التخطيط

للجهل يكون من المفهوم أن يبحث المبدع الفني، ذو الهموم السياسية، عن طريق مباشرة للتعبير عن شجبه. وباعتباره فنا (والإشارة دائما إلى المرحلة المذكورة أعلاه) فالنتيجة نصف مرضية. فشعر المنشورات لسنوات العشرينات والثلاثينات، ورواياتها إذا كانت قد نفذت على أفضل النوايا فقد انزلقت إلى نزعات تخطيطية كانت غير مثمرة من وجهة النظر السياسية. فكثيرا ما كان الشجب الذي يجري إطلاقه بصراخ هستيري سطحيا في أحيان عديدة.

وإحدى الحالات النمطية لهذه الحماسة المفتقرة إلى التأمل، على سبيل المثال، كانت رواية السكان الأصليين. فالنوايا المحمودة للروائيين لم تمنع الهندي، تلك الضحية الصامتة ذات الذاكرة، من أن ينظر إليه بنظرة أبوية لا تكاد تفهم، نظرة انحرفت، إضافة إلى ذلك، إلى الشعارات ونادرا ما بلغت العمق.

فالهندي يقدم من الخارج ومن أعلى. ولا يجري التركيز على حل مشكلاته في تعقيدها الاجتماعي والاقتصادي بل باعتبارها عملية أريحية بسيطة. وحتى الروائيون ذوو النية الحسنة، مثل الأكوادوري خورخي إيكاثا أو البوليفي خسوس لارا Lara، يقتربون من الهندي بالإرادة الطيبة والمسافة الواقية التي يمكن أن تمتد بين صاحب عمل إنساني النزعة وخادمه أو قنه، ولا يتم ذلك أبدا بالنفاذ والعمق اللذين تتطلبهما الشخصية الأدبية لكي توجد حقا.

عند ثيرو أليجريا ciro Alegria في (العالم ضيق وغريب) يمكن على الأقل أن نصادف شخصية هندية ذات تجسد واقعي: هي العمدة روسندوماكي ؛ لكن إذا كنا نود أن نشهد ظهورا مشروعا للهندي باعتباره شخصية وباعتباره موضوعا، ضمن الضروري أن نصل إلى خوان رولفو وخوسيه ماريا أرجيداس. ففي قصص (السهل المشتعل) أو رواية (الأنهار العميقة)، لا يعود الهندي أو الخلاسي عرائس ماريونيت بل كائنات إنسانية. وتفسح نزعة القولية الطريق للعمق السيكولوجي. أما المشكلة الاجتماعية، الحاسمة سياسيا، فتخرج من المعجم، وتتخلص من نزعتها التخطيطية، وتقدم نفسها باعتبارها الهواء الذي يسري في رئتي الشخصية، وبذلك تنتقل إلى الدم، وتنصهر في مشاعره الفردية.

أما الموضوع العمالي فيحقق تطورا ليس موازيا تماما لموضوع الهندي. فمن (الرفيق) لأومبرتو سالفاد و(تنجستن) لسيراز فاييجو (وهذه الأخيرة، أقل بكثير من الأعمال الشعرية للمؤلف البيرواني)، حتى (البناؤون) لفيثتي لينييرو Lenero الوقود، ثمة عملية كاملة من تصفية وإعادة تصفية الحسابات التي يمر مسارها بالواقعية الاشتراكية لالفريدو جرافينا gravina والاحتجاج المكشوف لفولوديا تيتلبويم. Volodia Teiltelboim. لكن العامل عند لينييرو لم يصبح موضوعا بعد (ولا حتى مشكلة) بل مجرد ذريعة. فالروائي المكسيكي يضرب مثالا في البناءين على النظرية الشهيرة لزاوية الرؤية، لكنه يفعل ذلك من خلال نظرة لا تلتقط سوى المظاهر السطحية، الخارجية (هكذا يصبح الموضوع مظاهر خارجية إنسانية)، رغم أن الواجب أن يلجا إلى رؤية مركبة للواقع، مماثلة لرؤية فيلم راشومون Rashomon.

إن الموضوعات من قبيل الهندي، والفلاح أو العامل، تجد أصولها بالطبع في واقع، لكنها تولد قبل أن يصبح هذا الواقع إشكاليا بدرجة كافية. والهنود، والعمال والفلاحون الحقيقيون، الذين يشكلون على نحو ما أصل وأساس الهنود، والعمال، والفلاحين الأدبيين، هم قطاعات مستعبدة ومضطهدة باستمرار تقريبا، إلا أن الصراعات في تلك اللحظة لم تكن قد انطلقت بكل عنفها، أو كانت ذات فاعلية تجزيئية جداً، وبالتالي كانت أمريكا اللاتينية تحيا في ذلك الحين آخر مراحل السلام النسبي والهش، وهو سلام كان، كما هو واضح، مؤسسا على الجور.

وحين يسارع الشعراء والقصاصون، وكتاب الدراما إلى الإشارة إلى واقع الحال ذاك، دون أن يحدث بعد تمرد وشيك، لا يكون لصوتهم كبير صدى، ربما لأنهم يكتبون خلال ما قبل تاريخ الانفجار، أو الصدمة الحقيقية، أو التناقض. وربما كان هذا بين أرباب أخرى هو السبب (الآن فقط نجد أنفسنا في ظروف تسمح بتقديره) في استطاعتهم السماح لأنفسهم بالبذخ الساذج في أن يكونوا تخطيطيين.

وخلال العقود الأخيرة، وخصوصا خلال أحدثها، يتحول الموضوع إلى مشكلة. فإذا كان عمال المناجم يمثلون جزءا حاسما من الثورة البوليفية عام 1952 التي أحبطت فيما بعد، وإذا كان الفلاحون الكوبيون يحمون مقاتلي العصابات خلال فترة السييرامايسترا ويضاعفون صفوفهم ببطء،

وإذا كان الجوعى والمعوزون في الشمال الشرقي البرازيلي، يغزون الإقطاعيات في محاولة يائسة للبقاء، وإذا كانت التناقضات تحل في عواصم مختلفة بأساليب متنوعة للنضال المسلح، وإذا كان الطلبة (غير الموجودين تقريبا كشخصيات للقصص الأمريكي اللاتيني) ينطلقون إلى شارع سان باولو، والمكسيك، وسانتياجو، وليما، وبونيوس آيرس، وإذا كانت تتشكل، في مونتفيديو، علاوة على العصيان الطلابي الدامي، صورة جديدة من حرب عصابات المدن، وإذا كان ثمة، في قلب التخلف، قساوسة وقطاعات واسعة من الشبيبة المسيحية يتخذون موقف شجب محدد، فكل هذا يعني أن القارة بأسرها، مثلها مثل أقاليم أخرى من العالم، ترتجف. لم يعد الواقع مجرد بانوراما شاسعة وزاهية الألوان من تلاوين وطبقات مختلفة، في تجاوز جائر وغير متوازن. فالواقع ببساطة هو بركان ثائر.

وكنتيجة مقابلة، لا تحتمل إشكالية الوسط المحيط أدبا ذا شعارات أحادية، صورة حماسية بالأبيض والأسود. لا يصبح الكاتب مفهوما دائما، ولا يستجيب دائما للنداء، لكنه، حين يفعل، يعرف مسبقا أنه لا يمكن أن يكون تخطيطيا. إن المسافة التي تمتد بين شخصيات الروايات الهندية الأولى المتأثرة بشاتوبريان، وبين الفصول التي تجري في الأحراش في ابن الإنسان أو الدار الخضراء، والمسافة التي تمتد بين روايتين، أرجنتينية وكوبية، مثل خليج الصمت، المنشورة عام 1940، والحجلة، التي ظهرت بعدها بثلاث وعشرين سنة، هما مسافتان تصيبان حقا بالرجفة.

لم يعد القارئ عاملا خارجيا هامشيا بالنسبة للأدب، انه لا يحس فحسب أنه موضوع، وبذلك يتعرف على نفسه في العمل الفني، بل انه يحس كذلك بأنه متواطئ. حين كانت كلمة قارئ تعني مجموعة نخبة ضيقة لم يكن الوسط الاجتماعي المحيط يمارس نظريا أي نفوذ في الأدب، لكن حين صارت تلك الكلمة تعني آلاف مؤلفة من المستهلكين الشرهين استطاعت أن تؤثر (بأفضل معاني الكلمة) على الكاتب وعلى موقفه.

إذا كان الواقع الاجتماعي يتخلل الفرد وعلى نحو ما، فإن الفرد الأدبي، أو الشخصية، يصبح اجتماعيا بالتدريج، على الرغم من المؤلف نفسه في بعض الأحيان. بديهي أن التأثير متبادل، فحين تحمل الشخصية بمعنى اجتماعي تزن هذه الحمولة (دائما حين لا يقدم العمل تنازلات على المستوى

الفني) إن عاجلا أو آجلا في الوسط المحيط.

هكذا تحولت الموضوعات إلى غرض شائع (وليس واعيا دائما) لضرب الجذور في ارض أمريكية لاتينية، هكذا تبتكر، مثل كومالا دو رولفو، مدينة سانتاماريا عند أونيتي، ومدينة ماكوندو عند جارثيا ماركث، أو (إذا أوردنا مثالاً حديثاً) مدينة ساباناس الشجية عند بابلو أرماندو فرناندث. هذا التوجه إلى اصطناع جغرافيا على مستوى شخصي يمكن تفسيره بأنه إيماءة خفية تكاد تكون سرية، تستهدف إضفاء الطابع الأمريكي اللاتيني على معطى جغرافي محلي، ومحدود، وواضح إن سانتا ماريا ليست أوروجوانية ولا أرجنتينية، بل محصلة معطيات من إقليم ريودي بلاتا (على الأقل)، وإن ماكوندو تلك ذات الهيئة الكولومبية هي، في نهاية المطاف، نوع من الأرضية الضخمة (والمتواضعة) الأمريكية اللاتينية يقيم فوقها جارثيا ماركث، بفضل مجاز مرح وحي، حالة مزاجية تكاد تكون قارية. وفي الحالة الخاصة لجيمارايش روزا ثمة بديل لماكوندو هو اللغة المبتكرة، الوسطية، ومتساوية المسافة والتي تكاد تكون ملغزة.

من الغريب أن نكتشف، كما حدث في أجيال سابقة، أن ثمة مؤلفين من الطراز الأول صنعوا بدءا من أمريكا اللاتينية أدبا ذا أرضية وأساس أجنبي (ولنتذكر ليس فقط مجد الدون راميرو أو لعنة أشبيلية، بل كذلك جزءا كبيرا من أقاصيص بورخس والكثير من المسرح «الإغريقي» الذي كرس له أنفسهم بحماسة بعض الدراميين الأمريكيين اللاتين خلال سنوات الأربعينات)، والآن، فإن أولئك الذين يقيمون في أوروبا يثبتون أبصارهم بصورة متسلطة على هذه الأرض. والأمثلة ناصعة الوضوح: فميجيل آنخل أستورياس، وأوكتافيو باث، وخوليوكوتاثار، وكارلوس فوينتس، وخورخي إنريكي آدوم، وجابرييل جارثيا ماركث، وماريو فارجس يوسا، ونوح خيتريك، وخوسيه دونوسو، وسيزار فرناندث مورينو، وكلاريبيل ألجريّا، وأنطونيو ثيسنيروس، وحتى جييرمو كابريرا انفانتي وسيفيرا ساردوي، يكتبون أحيانا بصورة موسوسة، عن البلدان التي لم يعودوا يحيون فيها (لأسباب مختلفة جدا ومتناقضة أحيانا، بالتأكيد). وحتى في حالة الحجلة، التي يجري جزؤها الأول في باريس، فإن الأمر يتعلق بباريس التي يراها، ويسمعها بحسها أرجنتيني، من بونيوس آيرس بصورة أساسية حتى أن سمعه يصبغ

بالصبغة الأرجنتينية كل ما يسمع، ويصبغ كل الكلمات التي تلمسه.

4- الشخصية تزيح الطبيعة

كذلك تغيرت، داخل العمل الفني، العلاقات بين الفرد والمشهد. فبقدر ما تمتلئ الشخصية، لا بالوعي الاجتماعي بالضبط، بل بالمجتمع (أي، بقدر ما يزيد المجتمع من أهميته في الحياة الفردية). لا يعود موقفها من الطبيعة هو موقف الدهشة والخضوع. بمعنى أن المشهد يمكن أن يظل ساكنا، لكن النظرة تتغير. وعند تغير النظرة يستجيب المشهد لذلك الضغط الذي يكاد يكون ديالكتيكياً، ويكتسب دينامية، لكن دون أن يستعبد الشخصية.

وعلى أي حال فإن من المناسب أن نذكر بأن الغاية، في بعدها الروائي، في رواية مثل (الدوامة)، أهم بكثير منها في (ابن الإنسان) أو (الدار الخضراء). وفي الواقع الجغرافي لابد من أن غابات البيرو أو الباراجواي هي من الوحشية بحيث لا يمكن اختراقها مثل غابات كولومبيا، لكنها في واقع الروائي تصور على أنها متمايزة. وبينما تبدو الغابة في عمل ريبيرا إختلاجاً همجياً مخيفاً ينتقم من البشر ويبتلع الشخصية، فإن الغابة، في عملي روا باسطوس وفارجاس يوسا، تتراجع، وتتنازل للشخصية عن الأولوية الروائية.

وخلال الأحداث الأخيرة لرواية الكاتب البيرواني، فإن شخصية مثل فوشيا، المنهك تماما، والمدمر، والمشوه جسمانيا وروحيا، يظل رغم ذلك أهم بكثير من الطبيعة التي هي، في نهاية المطاف، الوحيدة التي تحتضنه، والوحيدة التي تسانده. إن القوة الخارجية التي تنفجر في (الدوامة) تنتمي إلى البعد التراجيدي للطبيعة، لذلك المشهد الذي هو كابوس قبل كل شيء، في حين أن القوة الداخلية التي تفعل فعلها في (الدار الخضراء) أو في (ابن الإنسان) هي قوة إنسانية أساسا تمر من خلال أحبولة اللاوعي قبل أن تواجه المشهد الذي يعد بمثابة خلفية.

ولا تظهر الطبيعة عمليا في الأعمال القصصية لبورخس، حتى حين يجري بعضها في الريف، لكنها تظهر حقا في أعمال كاربنتييه، وخصوصا في (الخطوات الضائعة)، باعتبارها تسجيلا باروكيا للنباتات والحيوانات النفسية للبطل، وليس، بالتأكيد، باعتبارها «مرآة الروح» المحبذة لدى

الرومانتيكيين. وعند رولفو نجد أن المشهد حضور شجي يدرك القارئ أنه موجود رغم عدم ذكره، لكن نادرا ما أتيح له أن يتخيل وسطا محيطا بهذا الصفاء، ورغم ذلك لا يمكن الاستغناء عنه. وأونيتي، بدوره، نادرا ما يتذكر المشهد، وربما كانت الرواية الوحيدة التي فعل فيها ذلك هي (الوداع) التي تجري في منتجع سياحي بصورة غامضة، لكن الواضح أنه، برغم هذا الوسط المناسب، قد فضل على الدوام تقريبا أن يدير ظهره له. وعند جارثيا ماركث تظهر الطبيعة في مناسبات معدودة تطيع فيها بصورة عامة نوعا من الاستحضار، لكنها حينئذ يمكن أن تتحول إلى معجزة شيطانية، إلى مبالغة لا يمكن إيقافها، إلى مطر يستمر أربعة أعوام، وأحد عشر شهرا، ويومين ! !

وفي الشعر كذلك يظل المشهد وحيدا، ومؤجلا. وليس حتميا للتوصل إلى هذه النتيجة أن نقارن الريف ذا الطابع الأخلاقي والفيرجيلي لدى أندريس بيو مع الطبيعة المتقشفة التي يتبينها إرنستو اردينال من دير الرهبان في خيثيماني Jethemani. وإذا فكرنا ببساطة في التبجيل المخلص بدرجة أو بأخرى، والخطابي بدرجة أو بأخرى، الذي كان الشعراء عند نهاية القرن يخصون. به الوسط الطبيعي، فإن الزهد الذي يتناول فيه الشعراء الراهنون المشهد يتحول إلى فعل تخريبي جماليا. فالمشهد النصي لشخص مثل أوتون Othon، وجرة القلم المرتعشة لشخص مثل زورييا Zorilla دي سان مارتين، أو النسخة الحسية لشخص مثل هيريديا، ,Heredea تبدو جميعها في أيامنا أشد بعدا من هوميروس. ورغم ذلك، يبقى وريث واحد، ذو نفس متميز: هو بابلو نيرودا. لكن بالنسبة للشعراء الجدد فإن طرح نيرودا (الذي لا يمانعون في الاعتراف بموهبته الفذة) هو بوصلة لا تقول لهم الكثير، ولم تعد تفيدهم، والمشهد الذي يراه الشعراء الجدد يبلغ مش التقشف، ومن ندرة التقدير القبلي a priori، بحيث لابد للناقد من أن يعتصر ذاكراته حقا حتى يستخلص من تلك الكتب النحيلة شجيرة سقيمة أو أخرى، أو سهلاً عدائياً ما.

هذا التراجع للمشهد في الشعر والنثر الأمريكيين اللاتنيين ربما يجد تفسيره، الواضح والعميق في الوقت نفسه، في تمجيد الشخصية. وهو تفسير واضح وعميق، ، لأن الإنسان الآن هو الذي يسود الأدب، وهو الذي

يفرض قانونه على المجاز؟ وقد وضع المشهد نفسه في خدمته، لأننا يمكن أن نصادف هنا أيضا مضمونا سياسيا، ورمزا اجتماعيا.

بالنسبة للهندي على وجه الخصوص، وبالنسبة للفلاح، وبالنسبة لغالبية الأمريكيين اللاتين الواعين بمصيرهم بشكل عام، أصبح المشهد مرادفا للسلطة التي أخضعت، بشكل مباشر أو غير مباشر، ومازالت تخضع القارة في المجالين الاقتصادي والسياسي المشهد في أمريكا اللاتينية هو الإقطاعيات، والمناجم، وآبار البترول، والمصانع. إنه، في النهاية، الضريبة، والاستغلال، والنهب. ومن السهل هنا أن نقول بلغة ثيرو أليجريا Ciro Alegria إن المشهد ضيق وغريب، وغريب في المقام الأول.

حين تزيح الشخصية الطبيعة عن مكانها الممتاز في التقييم الروائي في الآداب الأمريكية اللاتينية الجديدة، فربما يعني ذلك، بين أشياء أخرى، طريقة غير مسبوقة لطرح أن هذا الإنسان في الجزء الأمريكي اللاتيني من العالم الثالث يتمرد ضد مشهد يعد على نحو ما الركيزة البريئة للسلطة التعسفية، وللجور، وللمعاملة غير الإنسانية، وللحرمان. بالنسبة للأمريكي اللاتيني العادي (وللناطق باسمه أي الكاتب) يعد المشهد دائما شيئا لا يمكن بلوغه، شيئا يخص آخرين. فالفلاح لا يريد مشهدا ظل دائما ملكا لسادته، بل يريد قطعة من الأرض يمكنه أن يغرس قدميه فيها، ويغوص بيديه، ويبذر مستقبله. إن أمريكا اللاتينية تصل بسرعة إلى نتيجة أنها يجب أن تحول مشهدها إلى جغرافيا بشرية، إلى عدالة اجتماعية، وهذه العملية هي التي يحققها، عن وعي أو عن غير وعي، كتابها.

كذلك يحمل المشهد المديني بمعنى اجتماعي. وفي هذا الصدد ثمة مثال حاسم، هو(المطاردة) لاليخوكاربنتييه. وإذا نظرنا إلى هذا الكتاب ضمن مجموع عمل هذا الروائي الكوبي البارز فربما لم يكن على مستوى (الخطوات الضائعة) أو (قرن الأضواء). لكن ضمن تاريخ النوع الأدبي في أمريكا اللاتينية تمثل (المطاردة) (1956) انطلاق بعد جديد في الرواية المدينية. وهذا الرأي يمكن أن يبدو مغامرا إذا فكرنا أنه قبل عام 1956 كانت قد ظهرت روايات ملاينية لاستورياس، ومانويل روخاس، ومابيا Maella, وماريشال، واونيتي، وساباتو، وبيوي ثيسارس، وفيها بلا شك حركة بن ولية غريبة تمضي من المعجمية الكثيفة والفائقة لـ(السيد الرئيس) حتى الخيال

الرزين ل (ابن اللص)، ومن رؤية الكون المدعية والبرجوازية الصغيرة لـ(خليج الصمت) حتى المسار الخبيث والمقنع للغثيان في (الحياة القصيرة)، من عدم التواصل الصارخ في (النفق) حتى الغيبوبة التهكمية في (آدم بيونس آيرس). لكن أحدا من هؤلاء المؤلفين، رغم وجوه امتيازهم العابرة أو النهائية، لا يبلغ حد فحص مجال المدنية التيهي بالموضوعية الشديدة لكاربنتييه. ولنقل هذا دون أن ننسى البنية الموسيقية الصريحة التي تندرج تحتها الرواية. هنا بالضبط يكمن تفرد العمل، الإنجاز الحقيقي لمحصلته الفنية: أن تتيح بنية بهذا التصلب المرونة الرائعة، وحتى تعليق الحكاية. وليس الأمر هنا أن نقول إن (المطاردة) أفضل أو أسوأ من سابقاتها في الرواية المدينية، فهذه، ببساطة، مسألة أخرى. فالمدينة تتحول إلى ضابط دائم وملتهب للبشر وللأشياء. ويجري لمشهد الأسمنت ما جرى نفسه تقريبا مع الغابة في الرواية الريفية، إذ تختفي تقريبا لصالح الشخصية. ويختفي بفضل موضوعيته. فالمنازل، والشوارع، والمباني، هي مجرد أشياء تحدد تقلبات الشخصية، تعقدها أحيانا وتنقذها أحيانا أخرى، لكنها تخضع دائما لصدفة آلية. وتفيد الشخصية أحيانا، من لا مبالاة الأشياء. إن هذه الحكاية، من ناحية، لا تدين سوى بالقليل لتلك الحكايات الأخرى التي كانت رائجة خلال سنوات الثلاثينات والتي تتجول الشخصية فيها خلال الحقول أو الشوارع بذاكرة بروستية[*3] مشحونة أكثر مما يجب بالحنين، لنتعرف هنا وهناك على علاقات من الماضي، على نتف من المشاعر. ومن ناحية أخرى، تبشر (المطاردة) على نحو ما بانطلاق ما سوف يصبح الرواية الموضوعية لعقد الخمسينات. لكنها أيضا تحرز ميزة مبكرة على«الرواية الجديدة» nouveau roman, في أنها لا تقع أبدا في خطاباتها المملة. إن مقارنة «المطاردة» مع أي رواية من روايات آلان روب-جرييه ومع بعض روايات ميشيل بوتورتفيد، بين أشياء أخرى، في إثبات كم من التوتر، والدينامية، يمكن أن يكون لحكاية موضوعية، وكذلك، كم يمكن أن يثري الشخصية تكنيك سوف يستخدمه فيما بعد كثير من القصاصين الفرنسيين لكي يفقروه عن عمد.

حسنا، والآن ماذا تعني هذه العودة إلى الشخصية (التي تعد بمثابة عودة إلى الكائن البشري)، في الفن الروائي الراهن لأمريكا اللاتينية؟ هل

نشهد ميلادا جديدا للمفهوم الرومانتيكي، الفردي، الذي نكاد نستطيع أن نسميه البطولي، لفن القصص الأدبي ؟ ألم تصبغ (ماريا)، لايساكس، النزاع الفردي بصبغته فعلا ؟ بلا شك، لكن النزاع كان جزيرة على نحو ما، وظل الوسط المحيط على مسافة كافية من البعد الدرامي للشخصيات. كان نزاعها فرديا بأضيق معاني الكلمة، وهو معنى يلخص الحب في وحدة ضيقة ومفروضة. «إننا واحد»، هكذا يقول (اويفكر) الحبيبان الأساسيان في أي رواية رومانتيكية بأي لغة. وخارج هذه الجزيرة من العواطف لا يقف المجتمع وحده، بل كذلك العائلة. أما الروايات التي تحمل أسماء نساء (أماليا، ماري، ثيثليا فالديس، بيبا، خوانا لوثيرو، ناتشا ريجوبس، لاوراتشا، دونيا باربارا) فتقلل أكثر من مجال التركيز، بقصره على شخصية نسائية ووضع جهاز أدبي كامل في خدمتها. ورغم عدوانيتها التي تكاد تكون ذكورية، ورغم هيئتها المتحكمة، فربما كانت الدونيا بابار هي الازدهار الأخير والمتأخر لتلك الفردية التخطيطية التي تحتل مكانا واسعا وهاما في الفن القصصي الأمريكي اللاتيني.

وفي مرحلة أخرى يجري للرواية شيء من قبيل ما جرى لامرأة لوط: فحين استدارت لترى الواقع، تمدنت على نحو ما. وهذه هي المجموعة التي تظهر فيها عناوين من قبيل التنجستن، والنحاس، وتحت سطح الأرض، تحت الأرض، وبقعة الزيت، ومعدن الشيطان، إلى آخره. في مرحلة الواقعية الأشد فجاجة ونصية تنمحي الشخصية لإكسابها الطابع البروليتاري. وفي مجال الواقعية الاشتراكية على وجه الخصوص، لا ينقسم العالم إلى أخيار وأشرار فقط، بل ينقسم كذلك إلى شفافين وقاتمين. وبالنسبة لشخصيات أومبرتو سلفادور، على سبيل المثال، فإن أي مشكلة للفرد تجد تصنيفها من قبل الواقع الاجتماعي، الذي يصبح غير قابل للتصديق بصورة متعارضة: فالضغط الخارجي ليس قادرا أبدا على هدم الحاجز الأخير للوعي، وثمة دائما منطقة، ملاصقة للموت أحيانا، يمكن للفرد أن يتخندق فيها ويصبح هو نفسه، ونفسه فقط. ولا يتناقض هذا مع ما ذكرناه آنفا (رغم أنه يمكن استنتاج ذلك من القراءة السطحية) بشان الحضور الحاسم لأمريكا اللاتينية وراء عمل كل مبدع، وهولا يتناقض، لأنني أتحدث عن الضغوط الخارجية، أما حضور أمريكانا، بوصفها ظلا مقلقا، فهي في المقام الأول ضغط داخلي

لا يحتاج إلى هدم أي حاجز من أجل الوصول فيه إلى الوعي، إذ إنه عادة ما يتكون هنالك.

وفي أفضل الروايات والقصص التي تكتب اليوم في أمريكا اللاتينية ليس الشخصية هي البطل الفردي-هذه الضحية التعسفية للقدر-هذا الكائن المعزول للقصص الرومانتيكي-ولا هي مجرد ترس لضغط اجتماعي هو الملاذ المنهك بدرجة أو بأخرى لصعود جماعي لصراع الطبقات. فالشخصية الأدبية اليوم هي فرد ومجتمع في آن واحد، إنها ذرة من المجموع دون أن تكف بسبب ذلك عن كونها متميزة حتما. فالفصائل العسكرية في رواية مثل (رجال على صهوة الخيول)، لدافبيد فينياس، هم رجال عسكريون، لكنهم أفراد كذلك، يحملون دراما حياتهم الشخصية، وترددهم، وحنقهم، وتطلعاتهم، وآمالهم. وبطل بدرو بارامو هو فرد من نوع خاص جدا، لكنه أيضا رمز، وبهذه الصفة فإنه يكاد يكون نموذجا نمطيا، إنسانا يمثل المجتمع. وحتى الشخصية المحورية لرواية السرتون الكبير: دروب، لجيمارايش روزا، هي فرد فريد لكنها أيضا، على الرغم من كاتبها، مرآة (مشوهة بقدر ما نشاء) لمجتمع يغلي، مجتمع يشكل ويشوه نفسه باستمرار وربما كانت الحالة المتطرفة هي حالة جارثيا ماركيث. ففي مائة عام من العزلة يعبر اسم شخصية، هي أوريليانو بونيديا، أجسادا عديدة وصفحات عديدة، يعبر عقودا عديدة ونساء عديدات، لكن هذا الفردي الخيالي الذي هوجارثيا ماركيث يملك رغم ذلك من الحدس ومن الموهبة ما يكفي لفهم أنه لكي ينقذ الفرد الذي ابتكره يجب عليه أن يضعه في إطار تحول عائلي في الأساس، لكنه في جوهره اجتماعي أيضا، وقومي، حتى وقاري. وبتزويد آل بونيديا بالرغبة التي لا غنى في السعي نحو الجار، يؤهلهم خالقهم لأن يملأوا قرناً كاملاً، لأن يحاولوا (لسوء حظهم، ولحسن حظ الآداب) أن يهزموا مرة إلى الأبد الوحيد، هذا الجلاد الذي لا يرحم. ومن الغريب أن نستنتج أن ما يمكن أن يكون أكثر الروايات الجديدة المكتوبة في أمريكا اللاتينية فردية (فحتى الحجلة لا تتخذ لنفسها هدفا منعزلا بهذا الشكل المكشوف) تتحول إلى نوع من الفانتازيا الوسطية، إلى مجاز اجتماعي بشكل غير مباشر لكل عالمنا، عالم التخلف والدهشة، عالم البؤس والجسارة.

وبعبارة أخرى. فإن الرواية الأمريكية اللاتينية، وهي تعاود الآن التركيز

على الشخصية، تجد أن هذه الشخصية ليست هي نفس الشخصية التي خلفها كيروجا، وماتشادو دي أسيس، وجاييخوس، ولا حتى الشخصية التي يخلفها أستورياس، أو بورخس، أو مائيا. لا، فقد تغيرت الشخصية بالإيقاع نفسه الذي تحولت فيه أمريكا هذه. وفي قصص مانويل روخاس، وكورتاثار، وجوثالث بيرا، وساباتو، وفارجاس يوسا، وأرجيداس، ودسنوس، ومارتنيث مورينو، وجارمنديا، وأوسكار كويّاثوس، أصبحت الشخصية بدرجة أو بأخرى، كيانا غير نقي، وريبياً ومتناقضاً كما قد يناسب عالما يبدو دوما على حافة الانفجار. ويمكن تطبيق هذه الصفات الثلاث. دون عنف كبير، على ليثما ليما الذي نجد روايته الوحيدة (الفردوس) برغم إيقاعها التذكري عسير التنفس، تراقب من طرف خفي تقريبا بعض المشكلات التي تهدد بعض التوازنات الأخلاقية الزائفة.

لقد تغيرت الشخصية، وربما كان التغير الأبرز هو أن المجتمع لم يعد خارجها فقط، بل في داخلها. وربما كان هذا هو الاختلاف الذي يفصل، مثلا، بين روائي مثل ايكاثا وروائي مثل خوسيه مارتا أرجيداس، بين أعمال مائيا وأعمال دافيد فنياس، بين أعمال جاييخوس وأعمال جارمنديا.

5- المرور بالإقليم للوصول إلى العالم

إن إحدى المشكلات الشائكة التي يجب أن تواجهها الآداب الأمريكية اللاتينية تتصل بلغتها. وربما كانت هذه المشكلة هي التي تثير أكبر قدر من المقاومة لدى النقاد الأوروبيين الذين يصلون إلى تلك الأعمال عموما بفضل اهتمام أدبي خالص، وعادة دون معرفة شاملة بالعناصر الاجتماعية، والسياسة، والثقافة، التي تحدد الإبداع في أحيان كثيرة، ومنذ زمن غير بعيد استمعت إلى اليخو كاربنتييه خلال مؤتمر حول الرواية الأمريكية اللاتينية عقد في باريس، وهو يدلي بملاحظة حكيمة جدا بهذا الشان. فقد ذكر الكاتب الكوبي بأن بول كلوديل، عند افتتاح إحدى قطعه المسرحية، يشير إلى أن الأمر يتعلق بمطبخ، من طراز مطابخ بروجل Brueghel، ولاحظ، أنه في حالة مماثلة، لم يكن باستطاعة كاتب درامي أمريكي لاتيني أن يوفر على نفسه عناء الوصف على أساس قاعدة جامعة لسابقة ثقافية. فلو كان يصف مطبخا ويود نقل انطباعه المعاش، لوجب عليه الإشارة بالتفصيل إلى

أوعيته، ومقاليه، وملاعقه، الخ، إذ ليس ثمة عنصر ثقافي قادر على تخليق أو توفير مثل هذا الوصف. ويجد كاربنتييه في اضطرار الفنان ذاك نوعا من التبرير للاتجاه الباروكي الشهير لدى كثير من القصاصيين الأمريكيين اللاتين. ولا أظنه على خطأ.

إن المبدع يبدأ من الصفر تقريبا. فتقاليدنا جيدة جدا. كل شيء حدث بالأمس عمليا، وبالتالي لا يمكننا استحضار حقائق الأمر باعتبارها نماذج راسخة، وباعتبارها قيما مستقرة بشكل نهائي. ففي حين يتمتع الكاتب الأوروبي بميراث متسع وأكيد، مرتب، ومحلل ومعروض كما يجب في واجهات أنيقة، وبذلك يكون في ظروف مثالية لعمل إشارات موجزة (لكنها كافية) إليه، فإن زميله الأمريكي اللاتيني بالمقابل، مازال منهمكا في عمل هذا الميراث. ولا يمكنه أن يعهد للقارئ بمسؤولية ليس هو نفسه واثقا منها. القارئ الأوروبي يتلقى نتيجة بحوث عدة متسلسلة، والكاتب الأمريكي اللاتيني، بالمقابل، يدعو قارئه بإصرار إلى أن يبحث معه، إلى أن يتحول إلى شبه شريك، إلى كيان متضامن. ولا يخفي علي أنه في الظرف الباروكي للرواية الأمريكية اللاتينية، ليس الجهد الوصفي وحده هو الذي يملك ثقلا. إذ توجد كذلك (لدى كاربنتييه نفسه في المقام الأول، ثم لدى روائيين مثل أوجستين يانييث، وكارلوس فويتنس، وجيمارايش روزا) متعة لفظية مشروعة تماماً.

وواضح أن الضرورة الوصفية تلازمها ضرورات. وإحدى هذه الضرورات التي لا يمكن التقليل من شأنها هي المرور شبه الإجباري بالإقليم للوصول إلى ما هو عالمي، أو، (لكي نقول ذلك بعبارة استخدمت من قبل)، المرور بالإقليم للوصول إلى العالم. بالنسبة للكاتب الأوروبي كثيرا ما يختلط الإقليم بالعالم، وعندئذ تفقد التفرقة أهميتها. إذ بالنسبة للكاتب الفرنسي أو الإنجليزي، جرت العادة على تسمية العالم فرنسا أو بريطانيا العظمى (أو بصورة أضيق: باريس أو لندن)-إنها أوجه قصر النظر الحتمية للتقدم. والفرق يكمن في أن الكاتب الأمريكي اللاتيني يعرف أن إقليمية ليس هو العالم. ولست أشير هنا إلى الكتاب الأمريكيين اللاتين الذين يقومون باستعمار ذاتي والقادرين على تقديم تأييدهم للأوروبي الذي يعتقد أن العالم هو لندن أو باريس. بل إنني أشير إلى الكاتب الواعي بها مشيته

بالنسبة لأسواق الثقافة الضخمة، وهي هامشية لا يجب، بالطبع، أن تستجيب بالضرورة لأسباب أو علاقات قوى مختلفة عن تلك التي تحكم اقتصادا استهلاكيا. وسواء أكان هذا الأمر ظالما أم لم يكن، فالواقع أن غالبية الكتاب الأمريكيين اللاتين يأخذون إقليمهم على عاتقهم رغم علمهم بأن هذا الموقف يعني دائما عقبة في طريق الوصول إلى قراء آخرين، وإلى أوساط أخرى. وبالطبع، فان هناك دائما مبدعين (وأحيانا من مبدعي الصف الأول) يفضلون الاستغناء عن إقليمهم للاندراج مباشرة فيما هو عالمي. وهذه هي حالة خورخي لويس بورخس، الذي ربما كان أشهر الكتاب الأمريكيين اللاتين في أوروبا. والنوعية الأدبية الراقية لبورخس، وتملكه للغة، وقدرته على تحويل الأدب إلى ميتافيزيقا وبالعكس هي أمور لا تقبل الجدل. لكنني لا أظن أن من المشروع، بالنسبة لعوامل توضيح هذه «المحصلة لضروب سوء الفهم» التي هي الشهرة كما يقول ريلكه، أن نقلل من قيمة الشرط الأوروبي حتما لمدار بورخس، لقدرته على التعبير عنه وعلى ترتيبه، لقدرته على وضعه موضع التساؤل أو الإيحاء بعبثيته. ولن يكون من الإنصاف هنا أن نغفل أن بورخس يصدر تلميحات متفرقة عن إقليمه، لكن الحقيقة أن تلك التلميحات لا تظهر إلا كذرائع. فكل واحدة من شخصياته الأرجنتينية هي في العادة (ولنقله بلغة من اللغات التي يحمل لها بورخس أكبر تقدير) The wrong man in the wrong place (الرجل الخطأ في المكان الخطأ)، حيث قد جرى التفكير فها بنظرة (بل ربما هو أكثر حسما: بحساسية)أوروبية.

عند هذه النقطة يجدر بنا أن نقيم تفرقة تزداد ضرورتها باستمرار: فالبدء من الإقليم لا يعني بالضرورة أدبا إقليميا. فهذا الأدب قد أكمل دورته في كل بلدان أمريكا اللاتينية تقريبا، واليوم يمكن القول إنه من أمور الماضي، إنه تجربة لا تحتل مكانا (تستحقه عن جدارة، بالتأكيد) إلا في مراجع وتواريخ الأدب. البدء من الإقليم، بالنسبة لتأثيرات الإبداع الأدبي، لا يتضمن الخضوع لأشكال اللغة الدارجة، أو إغفالها والخضوع لفروق الفولكلور، ولمعالم تاريخ المنطقة. البدء من الإقليم، يعني توليه باعتباره كائنا إنسانيا، مثلما تولاه في وقته كل من مارتي، وكيروجا، ومارتنيث استرادا، وجابرييلا مسترال، وكما يتولاه اليوم كل من رولفو، وكاردينال، وثيسبيديس، وخوسيه ماريا أرجيداس، وروا باسطوس. ويعني كذلك النظر إلى العالم،

فهم العالم، وعيشه، ومعاناته، والتمتع به، ليس من الموقف المحايد للمنزوعي الجذور بل بالنظرة المهمومة، المتخيلة، والعميقة لمن يضعون أقدامهم فوق أرض محددة. ومعرفة إلى أين ينتمون لا تتطلب ضرورة العيش في ذلك المكان، لكنها بالمقابل تمكن من يعيشون في أي مكان كان من الفهم بصورة مثلى. وبغض النظر عن استثناءات واضحة، يعرف الكاتب الأمريكي اللاتيني أنه ينتمي إلى قارة مفعمة بالأمل بصورة يائسة، إلى محصلة من الأقاليم الموحدة بصورة ممحوة، ليس فقط بسبب تشابه اللغات بل كذلك بسبب ا لتخلف، والاستغلال، والأمية، والبؤس.

6- ضرورة تفسير ذاتي

من كل ما ورد حتى الآن أود أن استخلص أمرا يقلقني ويبدو لي مشروعا. ففي أنواع أدبية مثل الشعر، وفوق كل شيء مثل الرواية والقصة، شكل كتاب أمريكا اللاتينية خلال السنوات الأخيرة طليعة حقيقية. وباستثناء الأدب الألماني الذي انبعث، منذ ما بعد الحرب، ببريق أكبر وبنوعية فنية واضحة. ليس ثمة في الأدب الأوروبي اليوم (وهنا أشير إلى المستوى الأصيل للنوعية وليس إلى المستوى الذي يلفقه نقاد الكفاف، وبالأحرى ليس إلى المستوى الذي يطرحه نقاد الهدم) أسماء كثيرة يمكن أن تضارع حقا المبدعين العظام لأمريكا اللاتينية. ورغم ذلك، لم ينل هذا الامتياز على الإطلاق الصدي الذي يستحقه. فمازال النقد الأوروبي يقيس الفنانين الأمريكيين اللاتين بالمقاييس الأوروبية.

والآن هل يجب على الأدب الأمريكي اللاتيني، في ذروة ازدهاره أن يخضع بوداعة لمعايير أدب ذي تقاليد رائعة، لكنه يمر اليوم بمرحلة إجهاد وأزمة؟ هل يجب أن تقاس رواية مثل مائة عام من العزلة، على سبيل المثال، بقواعد «الرواية الجديدة» nouveau roman التي تبدو تجربتها الإبداعية اليوم جافة بدرجة أو بأخرى؟ هل يجب اعتبار النقد البنيوي بمثابة المرسوم الذي لا يقبل الطعن حول آدابنا؟ أم أننا يجب علينا، على العكس، أن نخلق، بالإضافة إلى شعرائنا وقصاصينا، بؤرتنا النقدية الخاصة، وطرقنا للبحث، وتقييمنا ذا الطابع الخاص، التي تنطلق جميعها من ظروفنا ومن احتياجاتنا، ومن مصلحتنا؟ بالطبع، ليس النقاد وكتاب المقالات الأوروبيون مسؤولين

عن الخضوع الذي يعاني منه اليوم جزء كبير من النقد الأمريكي اللاتيني، وفي المقام الأول ثمة نوع من «الصحافة النقدية» يطبق دون تردد الدراسات الجادة جداً التي يجريها علماء لغويات وبحاثة أوروبيون آخرون، لكنه يطبقها بسطحية مفزعة، كأنها وصفات طبية أسيء استيعابها، كأنها صيغ غير مفهومة بما لا يقبل الشك. وليس الخطر في أن يخطئ الأوروبيون في تقييم ما هو أمريكي لاتيني،فقد حدث ذلك مع داريو، ومع فاييخو(لكي لا نذكر خطأين مشهورين فقط)، ولم يكن أمراً بالغ الأهمية بالتأكيد أن الخطر يكمن في أن يندفع الكتاب الأمريكيون اللاتين الشبان إلى تبني موقف الاستعمار الذاتي الذي اعتاد أن يتخذ في بلداننا بعض المعلقين الأدبين، وفي أن يحاولوا على نحوٍ ما أن يضبطوا أعمالهم وفق ما يفهم أولئك الوسطاء أنه مطلب أوروبي. ولحسن الحظ لا يشكل ذلك بعد ظاهرة متكررة، لكن الحقيقة أن بعض أعمال الكتاب الأمريكيين اللاتين الشبان يبدو وكأنه قد أنجز والذهن أكثر اهتماماً بأن يكون جديراً بنقد بنيوي من اهتمامه بالاحتياجات الداخلية لكل عمل أدبي.

وهاهي ذات تفصيلة صغيرة لكنها ذات دلالة. ففي أسواق مثل إيطاليا، وفرنسا، وأسبانيا، تعتبر القصة القصيرة نوعاً أدبياً قليل الربح(بالتعبير التجاري). والمقاومة التي يبديها الناشرون الأوروبيون الذين يعارضون نشر مجموعة قصص معروفة لا تتوجه فقط للمؤلفين من وراء البحار بل تتوجه كذلك إلى المؤلفين الأوروبيين.

وبالمقابل في أمريكا اللاتينية كانت القصة القصيرة دائماً نوعاً أدبياً له مؤلفوه الممتازون، وله بالتالي جذوره الشعبية، وعلى الأقل في بلدان مثل المكسيك، وكوبا، وتشيلي، والأرجنتين، واورجواي، تتمتع القصة القصيرة بجمهور مهتم ووفي. والآن، من الواضح، خلال السنوات الأخيرة، أن انتشار فكرة أن المجموعات القصصية لا تلقى الحفاوة في أوروبا نتج عنه نتيجة سيئة هي التقليل من الإنتاج القصصي الأمريكي اللاتيني في بعض المناطق. وبعض الكتاب الذين كانوا منذ سنوات قليلة يجدون طريقهم بدرجة متماثلة في القصة وفي الرواية يبدون الآن وقد استقروا على النوع الأدبي الأخير. وكذلك فإن كتابا كانوا يكرسون أنفسهم تماماً للقصة، وبتوفيق كبير، يجاهدون الآن «للعبور» إلى مجال الرواية، وربما عن اعتقاد بأن إمكانات

النشر والترجمة أكبر بكثير فيه.

لست أطرح أن نستغني عن الحكم وعن الإسهام الأوروبيين في تقديراتنا وقد قلت من قبل إننا في أمريكا اللاتينية نعرف أن إقليمنا ليس العالم؛ لهذا يكون من الحمق والانتحار أن ننكر ما تعلمناه. ومازال يمكننا أن نتعلمه من الثقافة الأوروبية. لكن هذا التعلم، مهما بلغت أهميته، لا يجب أن يحل محل قناعاتنا، وسلم قيمنا نحن، وإحساسنا بالاتجاه. إننا في الطليعة في مجالات عديدة، لكننا في مجال التقييم ما زلنا تلامذة لما هو أوروبي. من ذا الذي ينكر أهمية ليفي-شتراوس، وميشيل فوكو، ورولان بارث؟ إلاّ أنه، بالنسبة لمجال تأملنا، بالنسبة لحافزنا، بالنسبة لبقائنا الثقافي في النهاية، ورينيه ديبستر، وآنخل راما، وانطونيو كانديدو، وإيميه سيزير، أكثر أهمية وأكثر حسماً. ولست أؤكد هنا أن مثل أولئك الدارسين أكثر عمقاً أو أشد وضوحاً أو أكثر أهمية من الدارسين الأوروبيين المذكورين آنفا، لكن الأمر المؤكد هو أنهم يتحدثون بلغة احتياجاتنا، ويعرفون أوجه فقرنا، ويدركون إمكاناتنا الحقيقية. وهذا ليس صحيحاً فقط بالنسبة للوقت الحاضر. فإنريكث أورينيا ومارتنيث إسترادا قد أخطآ، وأخطآ دون شك في مجالات عديدة، لكنهما بذلك افادانا أكثر من اورتيجا إي جاسيت بتلميحاته الحادة، ومن فاليري بتحليله المنيع. وسواء أكنا نتفق مع آراء أوكتافيو باث وغيره من كاتبي المقالات الأمريكيين اللاتين اليوم، فإن وجهات نظرهم تثير فينا أوجه اتفاق أو رفض هي في كل الأحوال مفيدة بشكل واضح لتطورنا الثقافي، وحين أقول مفيدة فإنني أفهم مفهومنا نحن، وفق لغتنا نحن، وفق عالنا نحن، فرغم أن أولئك المؤلفين الأمريكيين اللاتين ينقلون ما هو أوروبي باستمرار فإنهم يفعلون ذلك من موقف يعرف حدوده ويقر بها.

إن لأوروبا موضاتها الأدبية التي يطلقها عن عمد أحيانا الناشرون ووسطاء الإعلانات الذين يديرون صناعة الكتاب باهتمام تجاري بالضرورة، وهو اهتمام إذا كان يصدمنا أكثر مما لو كان يتعلق بالعطور، أو الأحذية، أو الأقلام فإنه هو الذي يحكم في النهاية أي سوق استهلاكي في كل فرع من فروعه العديدة. والكتاب بدوره سلعة، وبهذه الصفة يجري نشره وبيعه. وقد تحولت المدن الأمريكية اللاتينية الضخمة، خلال السنوات الأخيرة، إلى أسواق هامة للكتاب. بونيوس آيرس قبل كل شيء، لكن كذلك مكسيكو،

وسانتياجو، وسان باولو، ومونتفيديو، (وإذا كنت لا أورد هافانا، فلأن إنتاج الكتاب في كوبا لا يخضع لإعتبارات تجارية، وبالتالي لا يتحمل ثقل الدعاية الخانق، والنتيجة المدهشة لمواجهة الكتاب بقارئه مباشرة، دون وساطة الدعاية التجارية، هي نفاد الجزء الأكبر من العناوين التي تنشر في كوبا خلال أيام قليلة، رغم أن طبعاتها أكبر بكثير من غيرها من طبعات البلدان الأمريكية اللاتينية الأخرى ذات التعداد الأكبر). والأسواق الأمريكية اللاتينية هي الأخرى لها موضاتها التي تستمد عادة من موضات أوروبا. وحين يبدأ نقاد فرنسيون جادون في التأكيد على أهمية الكلمة، وعلى السيادة شبه الشمولية للسيمانطيقا، فإنهم بالطبع، لا يحاولون خلق موضة جديدة تستهدف إلى أن تدهش مرة أخرى البرجوازي القابل للدهشة في كل العصور، على العكس فإن ما يطرحونه هو تفسير للظاهرة الأدبية في أعمق علاقاتها الإنسانية، وفي المقام الأول بالطريقة وبالتقاليد العقلية التي تشكل مجراها الطبيعي، وعاده التفكير فيها. لكن حين يقبل بعض المعلقين الأدبيين لأمريكا اللاتينية حرفيا القشرة الخارجية، مجرد سطح تلك الأبحاث (التي يجب أن نعترف بتماسكها على الأقل)، ودون النفاذ على الإطلاق إلى الدوافع العميقة لذلك الموقف العقلي، فإنهم يتحولون إلى وسطاء طائشين، غير أوفياء في أعماقهم للإعجاب نفسه الذي يزعمونه. في أوروبا يمكن لكشف أهمية الكلمة بصورة تكاد تستبعد ما عداها أن يعبر عن موقف فكري أساسا، والالتجاء إلى أعمق مدلولاتها يمكن أن يكون نتيجة ملموسة لطوفان النزعة السيمانطيقية. لكن هذه العملية نفسها، في أمريكا اللاتينية، تكتسب أبعادا مختلفة. ففي بلد متخلف حيث يعيث الجوع والأوبئة فسادا، وحيث الاضطهاد والفساد، والمضاربة ليست عنصرا فولكلورياً بل هي الواقع اليومي الخانق، يكون طرح الالتجاء إلى ملاذ الكلمة، وجعل الكلمة جزيرة يجب على الكاتب أن يتخندق فيها ويتأمل، بمثابة اقتراح اجتماعي. حينئذ يعني التخندق في الكلمة شيئا من قبيل إدارة الظهر للواقع تصبح تقوية المرء لنفسه في الكلمة بمثابة إضعاف لنفسه في الوسط المحيط به.

منذ عشرين أو ثلاثين عاما كان الهروب يتكون من الكتابة عن الأيائل والغزلان، ومن إحياء الموضوعات (التيمات) الإغريقية القديمة، واليوم ربما

يتكون من طرح الكلمة باعتبارها الدير الجديد، باعتبارها وسط الدير المحيط باعتبارها زنزانة اختيارية. والخطر كبير بالغ الدقة لأن الكاتب الأمريكي اللاتيني، بحكم التقاليد تقريبا، مستمتع بالكلمة. كان دائما مستمتعا بالكلمة ويظل كذلك الآن. من رودو إلى استورياس. من داريو إلى كاربنتييه، من نيرودا إلى كاردنيال، ومن فونيتس إلى دل باسو شكلت الكلمة متعة للمؤلفين والقراء، وكذلك إغراء ضخما لكل من الجانبين. وأفضل الشعراء والقصاصين الأمريكيين اللاتين الحاليين هم رجال يولون الكلمة اهتماماً أساسياً، ويزينها) قبل أن يكتبوها. إلا أن هذه العقيدة لا تحبس المبدع في الزنزانة اللفظية، إنها، ولنضع الأمر على هذا النحو، عقيدة تمارس في الهواء الطلق. فالكلمة تلقى كل العناية التي تستحقها، لكنها مفتوحة على الواقع، تتأثر بالوسط المحيط بها، وتجعل من نفسها انعكاسا له، رغم أنه في أحيان كثيرة إنعكاس مشوه، يلوي الواقع.

إن المثقف الأمريكي اللاتيني لحسن حظه ولسوئه، وبسبب مزاجه، وبسبب مستواه الثقافي المختلف، وبسبب إلحاح الوسط المحيط به، هو أقل من زميله الأوروبي اعتمادا على طريقة عقلية لمواجهة العالم. ولحسن حظه أو لسوئه، أو للأمرين معا في الوقت نفسه، ثمة حبل سري في المثقف الأمريكي اللاتيني يربطه بشكل لا ينفصم إلى الحدس. وكثير من التخطيطات الأوروبية، التي حين تطبق على مؤلفين من منطقتها، تنتج نتائج ممتازة، أو تثير، على الأقل ملاحظات صائبة جدا، لا تكون لها نتائج مماثلة حين تطبق على مشكلات، أو أعمال، أو مؤلفين أمريكيين لاتين. فهؤلاء الآخرون أكثر تفاوتا، بشكل عام، في تكوينهم الثقافي، وأقل قابلية للتنبؤ في تطورهم، وأقل ارتجالا في موهبتهم إلا أن ذلك هو المستوى الذي يجب أن يضعه في حسبانه من سوف يصوغ ذات يوم الرؤية النقدية لهذا التفاوت المدهش، وليس (أو على الأقل، ليس بصورة جامعة مانعة) النموذج الذكي، الممكن إثباته حسابيا، والبالغ الدقة، الذي يطرحه العالم المتقدم. والتقدم ليس في حدا ذاته سمة روحية أو تصنيفه أخلاقية (بل يمكن حتى الإصرار على أن التقدم، في حالات معينة، قد يكون ثمرة سياسية دولية غير أخلاقية)، ولهذا السبب لا يجب على العالم المتخلف (الذي هو ضحية العالم المتقدم وربحه في الوقت نفسه أن يخلق أخلاقياته المتمردة ذاتيا

لتاريخه وكذلك لنصيبه من الفن، دون أن يعتبر نفسه مجبرا على أن يقبل دوما التشخيص الذي يصوغه، حول تلك الموضوعات وتلك المشكلات، العالم المتقدم، ولو كان ذلك من خلال أروع أقسام «الانتلجنسيا» فيه. ومن المفهوم لدى أن ذلك يمكن أن يمثل بالنسبة للمثقف الأمريكي اللاتيني سعيا ملتهبا من أجل نزع الاستلاب الذي سيعتبره الكثيرون أكبر من طاقاتهم. إلا أنه، إذا ما صاحبه عمل مواز في الابتكار والإبداعية، لا في مجال الإبداع الفني فقط، بل كذلك في مجال الأفكار، فإنني أعتقد أن المحاولة تستحق تماما عناء القيام بها.

الحواشي

(*1) كاتب وصحفي من الأورغواي، ولد في باسو دولوس توروس 1920) أهم أعماله: قصائد المكتب (مونتفيديو 1956)، مونتفيديات (مونتفيديو 1959)، ا لمهادنة (مونتفيديو 1960)، أدب الأورغواي في القرن العشرين (مونتفيديو 1963)، شكرا للقاء، (مونتفيديو 1965)، رسائل من القارة الخلاسية (مونتفيديو 1967)، الموت ومفاجآت أخرى (مكسيكو 1968)، جزء 70 (مونتفيديو 1970). احتفالا ببلوغ خوان آنخل (السبعين) (المكسيك 1970). عمل مديرا لمركز الأبحاث الأدبية في دار الأمريكيتين (في هافانا) [المراجع].

(*2) ميدان الفوج في باريس و(سوهو) هي في طوكيو. [المراجع].

(*3) نسبة إلى مارسيل بروست (1871-1927) الكاتب الفرنسي صاحب الكتاب الضخم (في البحث عن الزمن الضائع). [المراجع].

9 وضع الكاتب

خوسيه جيلهرم ميركيور(*1)
Guilherme Merquir ÜJose

(1) ملاحظات تمهيدية:

إن تحليل الوضع الاجتماعي للكاتب هو إحدى استراتيجيات المعالجة الأسلوبية، حيث إن دراسة الأسلوب، كلما تعمقت! تأخذ بالضرورة في المراوحة على ذلك الطريق ذي الاتجاهين من النص إلى التاريخ الذي لا يتكشف خارجه الثراء السيمانطيقي للأعمال الأدبية أمام التفسير النقدي. لكن سوسيولوجية المؤلف، مثل سوسيولوجية الذوق الأدبي، تجد مكانها في مركز البحث الأدبي ذاته حين يتركز هذا البحث انطلاقا من الزاوية الثقافية، وهو على وجه الدقة ما يجرى في حالتنا.

والتحليل الاجتماعي للكاتب مضطر بالطبع إلى دراسة وضعه الاجتماعي-الاقتصادي، لكن لا يجب نسيان الطابع النوعي للأدب بوصفه مجالا ثقافيا. فالعلاقات بين الشريحة الاجتماعية-الاقتصادية لمجموعة «الكتاب» الاجتماعية وبين الدلالة الاجتماعية لأعمالها هي علاقات أكثر تعقيدا

بكثير، وأكثر تنوعا في الزمان والمكان، مما تظن التخطيطات «المادية». والنقطة الرئيسة في مساهمة سوسيولوجية المجموعة الأدبية في فهم الأدب، أو الثقافة تعتمد على قدرتها على أن تربط بطرق جدلية بين التعبيرات المختلفة للوظيفة الثقافية للعمل الأدبي وبين تطور الوضع الاجتماعي للكاتب.

إن سوسيولوجيا الإنتاج الأدبي في أمريكا اللاتينية مازالت جنينية، والمسح الموضوعي للبيانات المتعلقة بالوضع الاجتماعي والاقتصادي للكاتب الأمريكي اللاتيني هو بحث وليد. ويشعر المرء أنه مدعو عمليا للقيام بوصف تفصيلي للمكانة الاجتماعية للدخل أو للأصل الاجتماعي للكتاب، لكن ليس ثمة اجراء علمي أكثر سذاجة من ذلك. إذ من الضروري، قبل جمع الحقائق والأرقام، صياغة التساؤلات الأساسية لسوسيولوجيا المؤلف في أمريكا اللاتينية.

لهذا فإن إقامة نماذج تاريخية-مقارنة مستلهمة من سوسيولوجيا المناطق الثقافية، مثلا، تساوي في الأهمية قائمة الجوانب الاجتماعية-الاقتصادية. ومقارنة الواقع الاجتماعي لأمريكا اللاتينية، وتطوره والدور الذي لعبته فيه «الانتلجنسيا»، عموما، والأدباء على وجه الخصوص، مع نظائره في مناطق ثقافية قريبة الصلة به (أوروبا الغربية، وأمريكا الأنجلوسكسونية) يمكن أن توجه البحث، لكن السجل البسيط للمعلومات التفصيلية يمكن أن يترك التساؤلات الحاسمة دون إجابة، وبذلك يلغى المنظور النقدي، ويصبح غير مجد من أجل توضيح الإشكالية الحقيقية لثقافة أمريكا اللاتينية.

والملاحظات التالية ليست أكثر من محاولة لعرض سوسيولوجيا الإنتاج الأدبي الأمريكي-اللاتيني من وجهة نظر تاريخية-مقارنة. ووضع الكاتب الذي سيتحدد هنا سواء في حاضره أو في بعده الزمني ليس وصفاً حصرياً بل صياغة أسلوبية للمفاهيم، أو نمطا مفاهيميا Idealtypus (لا يمكن تجنبه، علاوة على ذلك، وبسبب قدرات الكاتب، والتوازن الكلي لهذا الكتاب، وليس بسبب المنهج المختار، فإن تخطينا سيميل إلى تفضيل مجال الآداب البرازيلية- مما لا يتضمن، بأي حال، التقليل من شأن السمات الخاصة للآداب الهسبانو- أمريكية، سواء في مجموعها (بقدر ما تختلف عن البرازيلية) أو منفصلة (بقدر ما يعكس تعددها تنوع الأقاليم الثقافية لأمريكا الهسبانية).

2- الخصائص الاجتماعية لوضع الكاتب

بين الخطوط العامة للتطور الاجتماعي الأمريكي اللاتيني يبرز، من تعارض واضح مع مسار التطور الأوروبي أو الأميركي الشمالي، استمرار التخلف الاقتصادي ونظم الهيمنة الاوليجاركية. وحتى القرن العشرين تطابقت سيادة طبقة النبلاء في كل دول أمريكا اللاتينية مع الاتساع المتواضع للتمايزين الاجتماعي والاقتصادي. وبالكاد يرجع تشكل الشرائح الوسطى بحجم ملحوظ إلى القرن التاسع عشر، وخلال السنوات المائة الأخيرة، فقط، ومع القلق الاجتماعي لسكان المدن التي تتوسع بفعل العمران، بدأ يظهر شرخ في الاحتكار السياسي والثقافي لطبقة النبلاء.

هذه السنوات المائة ذاتها هي التي شهدت انبعاث الخصائص الاجتماعية الأساسية للوضع الراهن للكاتب الأمريكي اللاتيني: بدء احتراف النشاط الأدبي، وخلق جمهور حقيقي، وإنشاء قنوات توزيع منتظم للنصوص.. الخ. وإلى هذه الأعراض «المحايدة» المتصلة بظهور «طبقة» أدبية تتمتع بالاستقلال المهني، أضيفت، خلال العقود الثلاثة الأخيرة، عدة عوامل للتوتر بين الكاتب والمجتمع. وفي رأينا أن تلك العوامل تشكل الفترة الرافة للأدب الأمريكي اللاتيني (ونعني بالفترة الراهنة المرحلة التي بدأت قرابة الحرب العالمية الثانية، لكن قسماتها تتحدد، بصورة خاصة، خلال السنوات الخمس عشرة الماضية)[2*] باعتبارها فترة أقصى توتر بين الكاتب والمجتمع.

وتتلخص مهمتنا في توضيح هذا التأكيد تحليلياً. وبالطبع لا يمكن فهم عوامل التوتر تلك بين الكاتب والمجتمع خارج إطار الخصائص السوسيولوجية «المحايدة» المذكورة، أي، خلق الجمهور القارئ واحتراف الكاتب ودرجة الوعي الذاتي المهني الذي يفترضه الاحتراف. وهذا هو السبب في أننا، قبل أن نحلل بنية التوتر بين الكاتب والمجتمع في جانبها المعاصر، نجد من الضروري استحضار السياق الاجتماعي لعملية تشكل الجمهور ولعملية احتراف المؤلف الأمريكي اللاتيني.

أ) المستعمرة

خلال العهد الاستعماري كان غياب التفاوت الاجتماعي-الاقتصادي بدرجة كافية، واقتصار معرفة القراءة على الطبقات العليا أو على المجموعات

الصغيرة من اتباعهم يمنعان أمرين تقريبا: أولهما أن يتجاوز الأصل الاجتماعي للأدباء طبقة النبلاء، وثانيهما أن يصبح النشاط الأدبي احترافيا. كانت مجموعة المؤلفين، من النظام الاستعماري، خليطا ليس له حدود دقيقة. وكان النشاط المتقطع وغير الاحترافي للكتاب يناسب الطبيعة العرضية للجمهور. لم يكن تقديم النصوص الأدبية يتميز، في الحقيقة، عن الاحتفال الديني، أو عن التكريم العام أو العائلي الذي يحفزها، وللسبب نفسه كان يجري الخلط بين الكاتب وبين الكاهن، والمحامي، والموظف، وما إلى ذلك. ولا يرتسم التجانس الاجتماعي للـ «إنتلجنسيا» إلا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، بتأثير أفكار التنوير التي ألهمت تباعا الدوائر المثقفة للإدارة المستنيرة البوربونية أو البومبالية، وتمردات السكان الأصليين، والنضال من أجل الاستقلال. ولا يبدأ الانتقال من الكاتب الهاوي العضو في طبقة النبلاء أو المرتبط بهم إلى الأديب المحترف من أصل برجوازي إلا مع الرومانتيكية، ولا يكتمل إلا إبتداءً من نهايات القرن التاسع عشر. وسار ذلك بصورة موازية لاتساع الجمهور، وتنوعه، وتطور الطباعة والكتاب، وعادة الأجر النوعي للعمل الأدبي.

ب) الرومانتيكية ونقد الثقافة

حسناً، إذا كان القرن التاسع عشر يمثل، للوهلة الأولى، فترة إقامة ما سميناه آنفاً بالخصائص الاجتماعية «المحايدة» للوضع الراهن للكاتب الأمريكي اللاتيني-أي الأساس الاجتماعي لاستقلال الأدب-فماذا كان، من ناحية أخرى، نوع العلاقة بين الكاتب والمجتمع، وفيما يتعلق بقيمه، ما الذي ساد في الفترة نفسها ؟ الإجابة أبعد ما تكون عن التعسف، لأننا لو كنا أوفياء لمنهجنا المقارن، ورأينا ما جرى حينئذ في أوروبا، وإلى درجة معينة، في الولايات المتحدة الأمريكية، لانتبهنا إلى أنه بدءا من الرومانتيكية على وجه الدقة يكتسب التوتر بين الكاتب والمجتمع حدة باقية وغير مسبوقة، حدة تكاد تبدو لنا الآن، بقوة تبديها في كل الأدب الحديث (بمعنى الأدب بعد-الكلاسيكي)، وكأنها شيء كامن في أصالة العمل الأدبي نفسه.

إضافة إلى ذلك، فإنه مع «تقنين» التناحر بين الكاتب والقيم الجماعية، بين الأدب والمجتمع، ظهرت ظاهرة جديدة. وفي الواقع إذا كان المرء يميز

في الأدب بين ثلاث وظائف ثقافية على الأقل-هي الإنشاء، والترويح، وطرح المشكلات-فما من شك، كما يرى و. كايزر W. Kayser في أن مهمة طرح المشكلات تميل إلى احتكار الأدب الراقي خلال القرنين الماضيين وحتى اليوم. ومنذ الرومانتيكية فإن الهدف الواضح للإنتاج الفني الراقي هو طرح الجوانب الإشكالية للوجود. فالتباعد عن القيم الجماعية يسير جنبا إلى جنب مع التساؤل القيمي [الاكسيولوجي] في محور الموقف الروحي للمؤلف الحديث.

لكن من الواضح أن أيا من تلك الميول لم يفرض في أمريكا اللاتينية، بالقوة نفسها، كما في أوروبا. بالطبع فإن أدب القرن التاسع عشر في المستعمرات الأيبيرية القديمة لا يقدم تآلفا كاملا بين الكاتب والمجتمع، لكن لا توجد مجموعة أعمال تتميز بتعميق الوظيفة الإشكالية. ورغم ذلك فإن مستوى القطيعة مع المجتمع والانفتاح على الرؤية الإشكالية لا يمكن مقارنتهما بالطلائع الأوروبية لذلك القرن. كذلك فإن الشخصية النقدية-الثقافية للكتاب الأمريكيين العظام، في غالبيتهم، تصطبغ بصبغة أخرى، وهي أن أعمالهم أقل جذرية في نقدها. ففي أوروبا، ثمة معنى للحديث عن «تقاليد للفن الحديث»، تعد وريثة لنقد الثقافة Kulturkritik الرومانتيكي، وتتواصل حتى بودلير، وفلوبير، لكن المعادل الأمريكي اللاتيني لتلك التقاليد لا نصادفه إلا في عصرنا.

من وجهة النظر السوسيولوجية ليس من الصعب توضيح هذا الفرق. فمن الناحية الثقافية، إن الملمحين الجوهريين للمجتمع الأوروبي في القرن التاسع عشر هما تعميم أسلوب الحياة البرجوازي-أي السيادة لا الاقتصادية والسياسية فقط، بل الثقافية كذلك للشرائح الوسطى-وعند منتصف القرن تعميم أنماط السلوك التي استجدت مع ظهور المدينة الكبيرة، أو بالأحرى، الطابع المتزايد في لا شخصيته وتفتيته للعلاقات الإنسانية في التجمعات السكانية الضخمة، كما شرح ج. سيمل G. Simmel في مقالة المدينة الضخمة والحياة العقلية. وبالتالي فإن الأدب الأوروبي العظيم لتلك الفترة كان محكوما بموضوعية: إنكار الروح ethos البرجوازي (موضوع «الحياة الرمادية»، ونثرية ما هو يومي) وفي جيل بودلير، النقد الجذري تجاه إضفاء الطابع اللا-إنساني في المجال الوجودي للمدينة الضخمة. ويمكن اعتبار مجموع

الأساليب الرومانتيكية بمثابة. رد فعل واسع النطاق على «نثر الحياة» وعلى المذهب العقلي النفعي، وعلى مذهب بنتام، وعلى عادات السنوات الأولى للقرن الثامن عشر، فالتحويرات المتنوعة للسعي الروماني لإعادة تنشيط التدين بدءا من التوسيع الكوني للذات لم تكن مجرد تبديات لوباء رجعي بسيط، بل بدايات لإعادة اكتشاف معنى ما هو مقدس ولإمكانية توفيقه مع النزعة الفردية للثقافة الحديثة. ومن ناحية أخرى فإن الدراسة «الثقافولوجية» culturologico لشعر بودلير، التي قام بها ف. بنيامين، قد كشفت إلى أي مدى يكون الأسلوب شديد الوضوح وبالغ الحساسية «لأبي الشعر الحديث» مدفوعا بحافز الرغبة في معادلة الصدمات اللا-إنسانية لإيقاع حياة المدينة الضخمة وللتدهور الآلي في ظروف حياة الإنسان المديني homo urbanus. كانت الرومانتيكية معركة ضد «نثر الحياة»، حين بدت تلك في عريها القاسي، بعد انهيار التقديسات التقليدية، وقد قدم الفن بعد-الرومانتيكي نفسه، وما زال يفعل اليوم، باعتباره دفاع الروح ضد تآكل التجربة في العالم المعاصر، أي الكون المديني-الصناعي

لنواصل لبرهة، قبل أن نعود إلى أمريكانا اللاتينية، فحص الجذور الاجتماعية للظاهرتين المشار إليهما: أي تعميم الروح البرجوازي وتدعيم المدنية الضخمة. وبالطبع فإن هاتين الظاهرتين ما كانتا لتحدثان لولا الثورة الصناعية، لكن هذه الأخيرة بدورها لم تكن لتحدث بدون المستوى المرتفع للتمايز الاجتماعي-الاقتصادي في المجتمع الأوروبي خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. لكن في أمريكا اللاتينية، على النقيض من ذلك، ساد التمايز الفرعي، فقد كانت الشرائح الوسطى نادرة، والأسواق المدينية غير ملفتة، والتصنيع غير موجود. ستتأخر التجمعات المدينية الضخمة كثيرا في الميلاد، بينما وجد «تعميم الروح البرجوازي» نفسه مكبلا بالاستمرار النشط لعادات النبلاء، أي بسلسلة من السلوكيات ذات الطابع التقليدي، بالمعنى المحدد لكونها غريبة عن الدافع العقلي-النفعي-اللا-شخصي للسلوك البرجوازي. ولم تقتصر روح النبالة على الطبقات الأرقى، بل تخللت بقية الطبقات. أسرت «الفروسية» الطبقات الوسطى هي الأخرى.

في ظروف اجتماعية بهذا التباين، كيف يدهشان أن الأدب الأمريكي

اللاتيني لا يقدم التوتر النقدي نفسه تجاه الثقافة، ولا المستوى نفسه من تعميق الرؤية الإشكالية، كان الكتاب المحامون (الكريول) يستخدمون النماذج الأوروبية، والأشكال الفرنسية أو الإنجليزية، لكن كانت تتقصهم الحوافز الاجتماعية لكي تمتلئ تلك النماذج بالمحتوى الذي يحدده ذلك العصر الثقافي. إن طابع الضمور-النقدي للأدب الأمريكي اللاتيني هو نتيجة للوضع الطرفي للقارة بالنسبة لمركز التطور الحضاري الذي تنتمي إليه. لكن غياب «نقد للثقافة» كمحتوى عام لرؤية الأدب الأمريكي اللاتيني في القرن الثامن عشر لا يعني، بالطبع، أن كتابه كانوا متكيفين تماما مع المجتمع. فقد وجهت الرومانتيكية الليبرالية إصلاحية اجتماعية قوية. وفي الأرجنتين ظهرت التعبيرات الكبرى للرومانتيكية الليبرالية قبل أن تظهر في البرازيل، وذلك، دون شك، بفضل الإنشاء المبكر للتعليم الجامعي، وبفضل عنف حكم الزعماء المستبدين. و(المسلخ) وفاكوندو أسبق بكثير من الشعر التحريري لكاسترو الفن، ومن مناهضة العبودية لدى جواكيم نابوكو. ومما له مغزى أن يكون الجدال ضد الكلاسيكية في الأرجنتين وتشيلي من عمل رومانتيكيين ليبراليين (سارمينيتو ضد أندريس بيو)، بينما قام به، في البرازيل، نصير الهنود جوسيه دي الينكار (وحتى قبل الرومانسية أظهر الأدب الهسبانو-أمريكي نزوعا أكبر باتجاه موقف ملتزم engagée، ولنفكر في قصص (العيارين[*3] عند ليثاردي، الأكثر إيديولوجية-لكن ربما كان أقل واقعية-من أدب العادات لكاتب أدب العيارين البرازيلي مانويل أنطونيو دي ألمِيّدا، المعاصر للروائيين الرومانتيكيين).

وبالإضافة إلى ذلك لا يجب قصر مضمون النقد الاجتماعي على مظاهره الصريحة، المذهبية، غير «الواعية». ففي الروايات المدينية لألينكار المحافظ، على سبيل المثال، نجد كما يشير أ. كانديدو أن جوانب إشكالية معينة لطفولة المجتمع البرجوازي في ريو دي جانيرو يجري التركيز عليها بذكاء شاعري جدير ببلزاك أو ديكنز. والأدب الإقليمي، ثمرة التاريخية الرومانتيكية، هو نفسه أفضل برهان على حدة البصر النقدية-الاجتماعية لأدب القرن التاسع عشر.

علاوة على ذلك، فإنه في أمريكا اللاتينية، خلال فترة تشكل الجمهور واحتراف مجموعة المؤلفين (أو بالأحرى، خلال القرن التاسع عشر)، إذا

كانت علاقة الكاتب-المجتمع لم تتطور باتجاه القطيعة بين الوظيفة الأدبية وبين القيم السائدة ولا باتجاه تجذير الصورة الإشكالية للحياة، فلم يكن ذلك ببساطة بسبب عمى الكتاب تجاه ما هو اجتماعي، بل لأن اللحن المميز Leitmotiv للثقافة المعاصرة-أي الأسلوب الوجودي للمدينة الضخمة-كان لا يزال ضعيفا جدا في أمريكا اللاتينية، خافتا جدا، رغم أنه كان موجودا بوصفه أفقا لقوى تحديث المجتمع في أوروبا، جعل الأدب من نقد الثقافة ربة الشعر الأثيرة لتركيزه على الرؤية الإشكالية. وعبر نقد الثقافة ذاك عن عذاب المجتمع تجاه تأثيرات التحديث الوحشية والمنافية للإنسانية، لكنه لم يلخص نفسه بسبب ذلك في نزعة الماضي، وفي الشوق الحنيني إلى الإيقاع الهادي للنظام القديم ancien régime، بل استخدم المجتمع الجدلي للألم الذي تسببه أمراض التحديث المفاجئ للمجتمع مع البنية الجديدة للرغبات، وللأشواق المركبة التي أيقظها التقدم نفسه. وما نسميه «بطابع الضمور النقدي» للأدب الأمريكي اللاتيني في تلك الفترة لا يتجاوز ذلك: وهو حقيقة أن الأدب النقدي في أمريكا اللاتينية، خلال القرن الماضي، ملتزم في المقام الأول بمثال التحديث (أي البرجزة والتصنيع) للمجتمع، بينما كان ملتزما في أوروبا، أساسا، بنقد عواقب ذلك التحديث.

وقد لاحظ شوكينج L. Schucking تناقض وضع الليبراليين الأوروبيين الذين كانوا، مثل شيللي، ديمقراطيين في المجال السياسي، وفي الوقت أرستقراطيين في المجال الثقافي، وأعداء لتعميم الثقافة. وفي ذلك اتبع الرومانتيكيون الليبراليون الأمريكيون اللاتين هوجو أكثر مما اتبعوا شيللي. فقد مارسوا نقد المجتمع دون أن يفتقدوا إشكالية الثقافة، أو، إذا شئت دون تركيز رسالتهم الجمالية على نقد القيم السائدة للحضارة الحديثة. والحقيقة أن مدلول الرومانتيكية الأمريكية اللاتينية لم يكن يكمن في تطور نظرة نقدية جذرية، بل في إضفاء المشروعية الفنية-الأيديولوجية على القوميات الشابة، في إضفاء الطابع الأسطوري على الواقع الأمريكي والذي توضحه تماما النزعة الهندية. لكن هذه المهمة، الأقرب إلى الفنون الشعرية الإنشائية القديمة منها إلى إشكالية المضمون الحديثة، باعدت الأدب الرومانتيكي الايبيري الجديد عن الوظيفة النقدية-الإشكالية الذي كرس معاصره الأوروبي نفسه لها، وبذلك ظل غريبا عن استقلال الفكر

الذي عرف الأدب الغربي عن طريقه كيف يرفض الاتجاهات الثقافية السائدة منذ ما قبل الرومانسية.

هذه العملية التي وصفناها لتونا منعت القطيعة الجذرية بين الوظيفة الأدبية وإيقاع الثقافة، بين الكاتب والمجتمع. كان الكاتب غير المتوافق مع المجتمع، المتمرد المعلن، يخوض مرات عديدة نضالا ضد النظام، ضد بنية السلطة، ضد أنماط الهيمنة في حينه، لكنه لم يكن يفتقر إلى تأييد حركات المعارضة والشرائح الاجتماعية التي تدعمها. كان التمرد المنفرد لأبطال الكفاح الثقافي Kulturkampf الأوروبيين للفن الحديث شيئا بالغ الندرة في العالم الأيبيري الجديد.

حـ) الاحتراف واتساع الزبائن

خلال الفترة الأولى التالية للرومانتيكية، أي، بين عقد الثمانينات من القرن الماضي والعقد الثاني من قرننا، تدعم ما سميناه بالمرتكز الاجتماعي «المحايد» لوضع الكاتب-أي الاحتراف واتساع الزبائن-كان الجمهور الرومانتيكي مازال هشا جدا، وفي بعض المناطق، مثل البرازيل، كان مازال يتكون في غالبيته من النساء والطلاب، أي من مجموعات عارضة أو سلبية من الطبقات العليا. ومع تسارع التعمير أخذ الجمهور في الاتساع وفي التنوع. وأحدث تزايد التعليم (رغم أنه كان مازال محدودا جدا) مصدرا جديدا للترقي الاجتماعي: هو رقي المعرفة. أصبح التعقيد الذهني ملمحا مميزا للآداب التالية على الرومانتيكية، فالمستوى المرتفع لفن مقالات الحقبة الجميلة Belle Epoque، وتنقيحه المفاهيمي والتحليلي، ، يتعارضان بوضوح مع السذاجة الأيديولوجية لأغلبية الكتابات الرومانتيكية، وليس مصادفة أن تكون تلك أول فترات الممارسة المنهجية للنقد.

وقد أوضح روجيه باستيد Roger Bastid بطريقة نفاذه الطابع «التصنيفي» اجتماعيا لفنون الشعر الأرستقراطية لما بعد الرومانسية. فقد كانت البارناسية والرمزية، إلى درجة معينة، طريقين للوصول إلى المكانة الاجتماعية من جانب عدد كبير من الكتاب البرجوازيين الصغار وقد عمل احترام معايير الفن الصعب-تقشف الجمالية..-كأداة للانتقاء الاجتماعي، لكنه انتقاء مفتوح (مثل تلك المسابقات الجماهيرية التي سيعجل نمو الجهاز

البيروقراطي بتعميمها) للطبقات الوسطى التي يجعلها اتساع العالم المديني أكثر وعيا بتطلعاتها الخاصة. من هذا السياق الاجتماعي ينبثق إضفاء الكبرياء على النشاط الأدبي، تلك الكبرياء التي تبتدى في ازدهار الأكاديميات. وعند نهاية القرن يتميز المجتمع الأمريكي اللاتيني بعدم التناسق القريب بين التخلف الاقتصادي وبين الصقل الذهني، أو بالأحرى صقل المثقفين.

لكن الكبرياء الجديدة للكاتب، ومكانته في الصحافة وفي الصالونات، كانتا في جزء منه تعويضا عن استمرار الحدود المفروضة على الاحتراف. فقد ظل أغلب أبطال النزعة الجمالية لنهاية القرن fin-de-siecle ينشرون في أوروبا-في تلك الشبه جزيرة-حيث سيصبح شعر الحداثة أول مثال تاريخي لتأثير أسلوب كريولي (رغم تشكله كما يجب في باريس، Comne il Faut. على الأدب الأم. وعلاوة على ذلك، كانت مكانة الكتاب بعيدة عن بث الحيوية في استقلال عملهم في مواجهة الثقافة والمجتمع. لم تتجاوز رؤية العالم في تلك النزعات الجمالية، في أحيان كثيرة، المستوى التزويقي للأدب باعتباره «ابتسامة المجتمع»، حسب التعبير الموحي لأحد أنصار البارناسية الجديدة البرازيليين. ولا يجب أن ننسى، في المقام الأول، أن استخدام الفنون الشعرية الأرستقراطية كأداة لاكتساب المكانة الاجتماعية كان يتوافق تماما مع نزعة النبالة القديمة للطبقات الوسطى الأميركية اللاتينية، أي، مع النفسية التقليدية.

أما الكتاب الأمريكيون اللاتين لفترة 1880-1924 فكثيرا ما تبنوا موضوعات النزعة التقدمية السابقة. وأعلنت الموجة الوضعية، بوجه خاص، أنها وريثة النزعة العلمية للتنوير، والرفض الليبرالي لنزعة التدين التقليدية في الرومانتيكية المحافظة. لكن الغريب أن «وضعية» أوغوست الونت الميتافيزيقية، في أوروبا، قد انحلت إلى عديد من البحوث العلمية (في استمرار خصب للسعي الرومانتيكي بحثا عن خصوصيات الحقيقة التاريخية والتطور البيولوجي) في حين أنه في أمريكا اللاتينية، تميزت الروح الوضعية بالتجريد المدرسي لعدد كبير من إنتاجياته. في أمريكا اللاتينية كانت الوضعية والافتقار إلى الموضوعية رفيقين دائمين. وحتى الرواية الطبيعية، ابنة النزعة العلمية، كانت فريدة في فقرها في مادة الملاحظة الواقعية لما

هو إجتماعي.

ابتداء من بودلير وفاجنر ابتعدت النزعة الجمالية الأصيلة في أوروبا عن الميثولوجيا الإنسانية-التقدمية. فمن خلال دورها كجبهة جمالية لنقد الثقافة Kulturkritik تعلمت الطلائع الشعرية أن تضع موضع التساؤل الوعود الساذجة للمدافعات عن العلم، وعن التكنيك، وعن الجماهير. لكن إنسانية داريو، وامرسونية[*4] رودو، أوليبرالية روي باربوسا، مليئة بمقولات إنسانية-تقدمية مؤلهة-للبشر، ويكشف ذلك عن أن النزعة الجمالية التالية للرومانتيكية قد احتفظت بطابع الضمور النقدي للأدب السابق عليها، وبقصر نظره تجاه «قلق الحضارة»، في المرحلة نفسها التي كان فيها أساسه الاجتماعي، وخصوصا في المدن الضخمة، يكتسب وجودا واقعيا جنوبي نهر الريو برافو. أما في الولايات المتحدة، على العكس، من ذلك، فقد جرت القطيعة مع الأوهام التقدمية والمفعمة بالوعود خلال الرومانتيكية. وتعارضت أعمال بو، وهوثورن أوميلفيل مع التفاؤل غير النقدي لمدرسة كونكورد. حقا، إن شمال الأطلنطي كان قد عرف منذ وقت طويل ثقافة مدينية-صناعية قائمة على أساس الروح البرجوازي، quod erat demonstrandum... وهذا ما أردنا إثباته.

إن تصفحنا للماضي القريب للأدب الأمريكي اللاتيني المعاصر، أو بالأحرى لمساره منذ القرن التاسع عشر، يشير إلى أن وضع الكاتب في الفترة 1920-1930 كان يختلف عن مثيله الأوروبي أو الأمريكي الشمالي في نقطتين. فأولا: كان احتراف الأديب الأمريكي اللاتيني، رغم أنه بدأ منذ زمن طويل، أقل حيوية بكثير مما هو في أوروبا الغربية أو في الولايات المتحدة الأمريكية. والكمية الكبيرة من الكتاب الموظفين وندرة دور النشر، وتواضع الطبعات، والحجم الضئيل للجمهور المتعلم، هي عقبات أخرى كثيرة أمام التطور المستقل للنشاط الأدبي. أما الجهود لأسباغ الكرامة على الآداب، وحس الترقي لدى البارناسيين والأكاديميات، فإنها في حد ذاتها مؤشرات على أن الاحتراف نسبي وغير راسخ. وثانيا، فإن نوع العلاقة بين الكاتب وبين المجتمع يمثل كذلك اختلافات. فعلى وجه العموم لا يتباعد الكتاب العظام عن القيم الثقافية السارية، وليس عملهم مكرسا للوظيفة الإشكالية، بل إنه كثيرا ما يكون دفاعيا أو عابث Ludico، لكن في تآلف مع

منظومة قيم الحضارة المدينية-الصناعية. وبالطبع فإن «مادية» هذه الحضارة تدان أحيانا، فحركة الحداثة الهسبانو-أمريكية ذات جانب تقليدي واضح، ومناهض «لليانكي» ثقافيا، لكن هذه المعارضة الثقافية تقليدية أكثر مما هي نقدية حقا، وفي النهاية، فإنها محدودة جدا وغير منهجية، كرؤية اجتماعية، مثلها مثل الفوضوية-الفردية النخبوية لعدد من المحدثين. لا يكرس الأدب نفسه لنقد الثقافة إلا بدرجة قليلة جدا، ولا يتشعب الفن-الرفيع جدليا-إلى طرح إشكالية الواقع. لهذا فليس ثمة توتر كبير بعد بين الكاتب والمجتمع من زاوية عامة. وإذا كانت أطروحتنا صحيحة فسبب ذلك جزئيا هو حقيقة أن حالة البنية الاجتماعية-الثقافية وإيقاع تحديث المجتمع لم يطرحا بعد على المستوى المنظور الموضوعات النوعية للأدب الحديث بمعنى الفن اللفظي المشبع ذاتيا بالتجسيد الرمزي لمشكلات الإنسان المعاصر.

3- نصف القرن الأخير

أ) انطواء الأدب

من المعروف أن وضع الكاتب الحديث في مواجهة الثقافة المدينية-الصناعية، قد أدى إلى انطواء الأدب. وقد أوضح ف. بنيامين العلاقة العميقة بين شعر بودلير، أو رواية بروست أوكافكا، على سبيل المثال، وبين الوعي بفقدان أصالة التجربة في المجال الوجودي للمدنية الضخمة، ذلك المجال الذي تحول فيما بعد إلى مسرح لمجتمع الجماهير: فبودلير، أو بروست، اوكافكا قد طور، كل على طريقته، استراتيجيات «فعل رمزي» (كينيث بيرك) لمقاومة ذلك التهديد المنافي للإنسانية. وإحدى السمات النمطية للبنية الوجودية الحديثة، المتسمة بفقدان أصالة الحياة، هي انهيار قدرتها على توصيل تجربتها الخاصة، هي تدمير الأساس الوجودي للقصص. وهذا يحدث لأن المذاق الأخلاقي، ولأن القيمة النموذجية للتجربة الفردية تصبح في خطر بصورة متزايدة. في مجتمع الجماهير نجد أن قيمة الآن وهنا hic et nunc, قيمة التفرد الذي لا يقبل استبدال التجربة الشخصية، تميل إلى الاختفاء، والواقع أنها معدومة عمليا في اللاوعي الجماعي. بالإضافة إلى ذلك، تندر أيضا الجوانب غير المسبوقة حقا للتجربة، في

الوجود الفائق التنظيم للإنسان الحديث لا يكاد الحدث يمثل أي جدة. لكن القصص، بمعناه التقليدي، يكمن على وجه الدقة في نقل تجربة معاشه مليئة بالخبرة والنموذجية، القصص الحقيقي هو توصيل ما هو عجيب وقادر على أن يجد صدى-بسبب مغزاه الأخلاقي-في حياة سامعيه. وفي هذا يفكر بنيامين حين يعرف الأقوال المأثورة على أنها أطلال حكايات قديمة.

حسناً، إن البديل الأدبي للقصص التقليدي هو الملحمة «البدائية»، فماذا سيكون البديل لاستحالة التواصل الوجودي الحديثة؟ إنها الرواية، النوع الأدبي الحديث بلا منازع. الرواية هي المشهد للفرد المنعزل، وقد عرفها لوكا تش الشاب بأنها وقائع البطل غير ذي الحكمة sagesse، الذي لا يصحبه المجتمع في بحثه عن قيم أصيلة. وبوصفها تاريخا للعزلة تتوجه الرواية دائما إلى القارئ المنعزل. وفي هذا تشبه الصحيفة. وليس من قبيل الصدفة أن يتطابق انتصار الرواية مع ظهور الصحافة الحديثة. لكن الصحيفة تمثل القبول الكامل لمبدأ تحلل القصص-ففي صفحاتها، تتكون «الموضوعية» من تجهيل شخصية القاص، ومن تركيز القصص فيما هو «ممتدح» دون تأثير وجودي-في حين أن الرواية-على الأقل في التقليد العظيم للرواية الإشكالية-تحلم بإعادة «شبيه القاص»، أي، باستعادة المغزى الأخلاقي للوجود عن طريق «المعاناة agon» التراجيدية للبطل المنعزل.

وبالتالي فإن الرواية، بمضمونها وكذلك بطريقة الاستخدام التي تتطلبها، توجه الأدب صوب الانطواء. ومثل الشعر الحديث، أو شعر النشاز (كما يسميه د. فريدريش)، فإن الرواية تعرى الطبيعة الإشكالية للأدب الحديث من حيث كونه دارمية نقدية لعزلة الإنسان في عصر الجماهير. من هنا يكون الأدب منطويا بوصفه نقدا للثقافة Kulturkritik ويميل إلى إضفاء التميز على التجربة الحميمة للكتاب ضد المثال القديم للنقل الشفهي.

ب) «الشفوية» الأمريكية اللاتينية

لكن هنا أيضا انفصل تطور الأدب الأمريكي اللاتيني عن الخط الغربي. فمنذ الرومانتيكية وحتى الأمس، ظل الأدب الأمريكي اللاتيني مملكة للشفوية. وقد أكد أنطونيو كانديدو بحدة طبيعته الخطابية، البليغة، الإلقائية.

وفي تاريخه الأول، أو بالأحرى، فترته الاستعمارية، كان أدبنا، كما تبين، وثيق الصلة-(ويكاد يكون خاضعا)-بوظائف اجتماعية (دينية أو دنيوية) يسود فيها استخدام الكلمة على المميزات النوعية للنص ويسود قانون الارتجال اللفظي على الانضباط الأرقى والأشد حزما للكتابة. والأثر النفسي لهذه العبودية رفيق قديم للكاتب الأمريكي اللاتيني.

وقد أسهم ثقل الأمية في المجتمع الأمريكي اللاتيني بدرجة كبيرة في ذلك التركيز للموهبة الأدبية، في الشفوية، ومن المناسب، أن نذكر بان أمية الجماهير كانت تناظرها دائما سطحية ثقافة الكتاب. فمنذ بارنويبو حتى القراء الساخرين مثل ماتشادو دي أسيس أوخ. ل. بورخس، ظل التبخر شيئا استثنائيا جدا بين مؤلفينا. والخطابة التالية على الرومانتيكية، رغم أنها كانت أوفر علما من الخطابة الرومانتيكية، تنم عن ثقافة ظاهرية أكثر منها حقيقية، وقد كانت على كل حال مثل سابقتها في انبساطيتها(*5)، وبهرجتها، كان الفقر الثقافي للجمهور وللكاتب أحد عوامل التباعد بين الأدب وبين الموقفين الأنطوائي والإشكالي الذين اتخذتهما الأساليب النقدية العظيمة للحداثة.

وربما يشعر المرء بالأغراء في أن يبرز أن هذه الشفوية، وهي نقيضة الانطواء الأوروبي، ليست سيئة، وربما أمكن إثبات أنها استطاعت أن تمثل انفتاحا إيجابيا على ما هو شعبي، لكن الحقيقة أن الميل نحو الانبساطية من جانب الآداب الأمريكية اللاتينية لم يكن له، في ذاته، علاقة بالأصالة الفولكلورية. ويقارن ب. لوجائيريف ور. جاكوبسون قطع الأدب الفولكلوري بحقائق اللغة، بينما تندرج الأعمال المثقفة في سجل الكلام. لقد تم تجاوز الفكرة الرومانتيكية للإبداع «البدائي»، والمستقل عضويا، وللفن الشعبي، لكن الحدس الذي كان لدى الرومانتيكية عن المكانة الخاصة للفولكلور يظل صالحا. فنوع تشييء objectivacion العمل مختلف في الفولكلور عنه في الأدب. في الأول، لا يكون التشييء مستقلا عن المستقبل، بل إن العمل يقدم نفسه على أنه إمكانية من المعايير والتقاليد التي يجب أن يستحدثها المفسر بالطريقة نفسها التي ينشط بها المتكلمون تحديدات اللغة لمساهمة كلامهم كأفراد. وفي الأدب لا يقدم العمل نفسه على انه«مثيل» اللغة، وليس هو أيضا معلومة سابقة على الإبداع، فالمعلومة بالنسبة للكاتب ليست هي

العمل، بل الجسم الأدبي الذي يحاول غرس العمل فيه.

حسناً، إن «الشفهية» التي تحدد اتجاه الآداب الأمريكية اللاتينية، وهي المؤشر الأسلوبي على الوضع الاجتماعي للكاتب، لا تعمل في سجل التشييء المسمى «مجاز اللغة»، بل في سجل «مجاز الكلام»، وعلاوة على ذلك، وسواء كانت إنبساطية أم لا، فإن الأدب لا يستخدم القواعد المتجانسة والجامدة التي تميز الفولكلور، فتركيبه أكثر حرية بكثير. وبالتالي فإن شفهية الآداب الكريولية لم تأت من تحول مفترض نحو الفن الشعبي. وهذا هو السبب في أنها، في ذاتها، لم تكن تمثل أي ضمانة لتجنيس، أو لأمركة النماذج الفنية، فالانبساطية لم تعق إطلاقا المحاكاة الآلية والمستمرة للقوالب العابرة للأطلنطي. من كل الزوايا تقريبا كانت «الشفهية سلبية».

جـ) تدعيم واستقلال الحقل الثقافي

كل هذه الملامح التي عددناها، ولو بصورة غير منهجية، تمثل ميراثا كئيبا للطبقة الأدبية في القرن التاسع عشر. وفي أيامنا مازال احتراف الكاتب أمرا مفرط التقلقل. والأدباء ينالون أجرا مهنيا» منذ زمن طويل، لكن قلة قليلة منهم تعيش من الأدب. وقد زادت الطبقات، لكنها مازالت طبعات صغيرة حتى في أكثر البلدان ازدحاما بالسكان: فخمسة آلاف نسخة هي المتوسط السخي في المكسيك والبرازيل. وخروج الكتاب الذين يهاجرون إلى نشاطات أخرى عند نضجهم البيولوجي مازال كثير الحدوث، والنتيجة أن الأدب الأمريكي اللاتيني مازال فردوس حماسات الشباب الخاطئة، والارتجال وعدن التمعن. والطبيعة النفسية للكاتب الأمريكي اللاتيني النموذجي تتمتع بالكثير من سمات طفولية Puer oetemus يونج[*6]، فالكاتب هو دون جوان الآداب، هو فنان التقلب. ومن هنا الانقطاع الشديد للأجيال. وفي الذهن «الكوبي» أكثر منه تاريخي «للإنتلجنسيا» الكريولية، يقدم الجديد على أنه خلق من العدم ex nihilo، وليس كنتاج جدلي للتقاليد.

وبرغم ذلك، شهدت السنوات الأربعون الماضية تعديلات محسوسة وإيجابية. وتراجع الإبداع الأدبي الذي يمثل مهنة قصيرة الأمد هو أحد خصائص هذه العقود، وترافق مع ذلك الوعي التكنيكي الجديد لدى الكاتب، واهتمامه المتزايد بأدبية ما يبدعه. ويمكن القول إن نصف القرن هذا قد

كان، بالنسبة «للانتلجنسيا» الأمريكية اللاتينية عموما، وللطبقة الأدبية على وجه الخصوص، «حقبة تدعيم واستقلال الحقل الثقافي (بورديو Bourdieu, أي، تقوية مطالبه الخاصة في الاختيار والتكريس. وإضفاء الصبغة الشرعية على الأدب كف عن الانطلاق بصورة غالبة من مراكز الهيمنة الاجتماعية أو من استراتيجيات الحصول على المكانة ليعتمد أكثر فأكثر على معايير جمالية وثقافية داخلية.

ومن الواضح أن هذا الاستقلال لـ «الحقل الثقافي قد تغذى على أسس «خارجية». فقد ترافقت فترة تدعيم المطالب الداخلية للاختيار والإجازة بشكل طبيعي مع توسع قنوات التوصيل، ابتداء من انتشار المجلات الثقافية وحتى الرواج الحالي للنشر في الأرجنتين، والبرازيل وفنزويلا. وتعرف سوسيولوجية الفن الحديثة أن العلاقة بين المبدع وعمله، رغم أنها تتم في ظل استقلال «الحقل الثقافي»، تتوسطها بالضرورة العلاقة بين المبدع نفسه وبين الدلالة العامة لعمله. فنشر الأعمال (وجودها أمام بصر جمهور ما)، بقدر ما هو تشييء للملكة المبدعة، يتحقق من خلال شبكة من العلاقات الاجتماعية (بين المؤلف والناشر، وبين الاثنين والنقد، وبين المؤلفين، إلى آخره). تتخللها دوافع المجتمع ككل، ومن ثم، فإن الحقل الثقافي، (ودون استبعاد استقلاله المتحقق)، مرتبط فسيولوجيا بالخلفية الاجتماعية للإنتاج الأدبي.

إذا كان استقلال الحقل الثقافي-الذي يمكن تسميته «النضج الاجتماعي» للإنتاج الأدبي-لا يستبعد، بل يفترض نسقا معقدا من الأدوار والعلاقات الاجتماعية، فإن نمو التمايز الاجتماعي-الثقافي أمر موات له. ومنذ الثلاثينات كان تسارع التغيرات الاجتماعية في أمريكا اللاتينية، وتزايد الضغوط من أجل التغيير من ثوابت العملية التاريخية. ونتيجة لذلك ارتفع التمايز الاجتماعي إلى مستوى غير معروف في الماضي. وتطور المجموعات الاجتماعية الجديدة، والوضع الجديد للمجموعات التقليدية، والعلاقات المتغيرة بين مختلف الشرائح الاجتماعية، كل هذا يلتقي ليمنح النسيج الاجتماعي-الثقافي الأمريكي اللاتيني تعددا لونيا غير مسبوق. والواقع أن كثافة التمايز الاجتماعي هي رفيقة تاريخية لتراكم حوافز الإبداع الفني. ولنفكر فيما كانت تمثله، بالنسبة لحيوية مسرح شيكسبير، أو (بعد إجراء

كل التغييرات الضرورية) motatis mutandis, لمسرح راسين، الطبيعة متعددة الألوان لقاعدتهما الاجتماعية-الثقافية التي هي نقطة التقاطع الحقيقية لمختلف الشرائح الاجتماعية، ولالتقاءاتها وتعارضاتها. وربما كان أحد الملامح الحديثة بصورة نموذجية، أو بالأحرى الأخيرة، للثقافة الجمالية الأمريكية اللاتينية (وأقصد الحيوية الجديدة للإبداع المسرحي) واحدا من أفضل الدلائل على الخصوبة الراهنة. فإن إحدى علامات فقر الدم الأنيميا الثقافية لأدب أمريكا اللاتينية هي (أو كانت) شرط كونه أدبا بلا فن درامي بصورة عملية ليس فقط بلا مسرح شعبي، بل بلا مسرح حي ببساطة.

إن تدعيم الحقل الثقافي وتراكم حوافز الإبداع الأدب ابتداء من العقد الثالث من القرن الحالي قد حبذا تحول الأدب إلى المنظور النقدي-الإشكالي. ومن وجهة النظر المقارنة فإن السمة الأساسية للآداب الأمريكية اللاتينية المعاصرة هي الانكماش السريع للمسافة بين الدافع الذهني الأساسي للأدب الحديث (التحالف بين سيادة المضمون الإشكالي وبين نقد الثقافة)، وبين الحركة الحميمة للأدب الأمريكي اللاتيني. وقد رأينا أنه خلال هذه العملية تميل العلاقة بين الكاتب والمجتمع إلى بلوغ أقصى مستويات التوتر.

بشكل عام دفع تدعيم الميل النقدي للأدب الأمريكي اللاتيني إلى القطيعة مع النزعة الجمالية التالية للرومانتيكية. في حين لم تضح الروايات الإقليمية بالعنصر الغريب، فإن تلك الروايات التي ازدهرت في الحقبة الجميلة Belle Epoque كانت خطوة أولى في هذا الاتجاه الذي تفكك بالشكل، لكن بعضا من أكثر السابقين للأدب النقدي تماسكا، مثل ماتشادو دي أسيس، قد صنعوا أعمالا ذات تركيب شكلي كبير. فالكراهية المستترة التي يخرب بها ماتشادو القوالب الروائية للقرن التاسع عشر تتضامن مع الحدة المكشوفة التي تنفذ بها نظرته الاجتماعية حلال أقنعة البرازيل الفيكتورية. لقد اختارت الطليعة البرازيلية (التي لا يجب أن توحي تسميتها الشائعة «الحداثة» بأي شبه بينها وبين الحداثة الهسبانو-أمريكية)، في مرحلتها المبكرة، نوعا من «النقد الاثنولوجي» للمجتمع. في البرازيل استخدم الدرس الثوري لفن شعر الطليعة (المستقبلية، والسوريالية) برغبة في التعرف القومي على الذات، لكن النفور من الإضفاء الرومانتيكي للطابع المثالي جعل النزعة البدائية لأعوام العشرينات والثلاثينات (الهندية-الجديدة ظاهريا) مفتوحة

لاستيعاب موضوعات نقد المجتمع المديني. وينتمي قطاع أكبر كثافة من شعر الحداثة (شعر كارلوس دروموند دي أندرادي، أو موريلو ميندس) على وجه الدقة إلى حلقة الشعر الإشكالي التاريخي-النقدي، بمعنى التقليد «البودليري»، والشكل نفسه من محسوسية الرؤية Coneretizacion الرؤية الإشكالية يحفز الفن الروائي للمرحلة، سواء في الحميمة النكهة عند سيرودوس أنجوس، أو في السلسلة الروائية المتنوعة لجراسيليانو راموس، الذي لم يتردد في مزج احتجاج اجتماعي دون تنازلات بتكنيك دستويفسكي لتمثيل «أغوار الروح».

(4) الوضع الاجتماعي للكاتب الراهن

أ) عدم التوافق مع القيم السائدة

حتى الأربعينات، كان إدخال المضمون الإشكالي وإقامة علاقة عضوية بين التجديدات الشكلية والمناخ الجديد للأدب الراقي يشكلان التحول الحاسم في الوضع الثقافي للإنتاج الأدبي. وقد أثر هذا التغير بالتأكيد على الوضع الاجتماعي للأدب. وأضاف تعميم أدب نقدي-إشكالي إلى التقلقل الموضوعي لوضع الكاتب، وإلى هشاشة مكانته المهنية، العواقب النفسية لممارسة فن أكثر مسؤولية، وأكثر وعيا، وأكثر تدقيقا، ورغم ذلك، فإن التوتر بين الكاتب والمجتمع، رغم كونه أشد خطورة مما كان بدرجة لا تقارن، قد ظل في حدود نسبية بسبب عوامل أخرى. فقد ظل منظور الاصلاحات البنيوية للمجتمع، وخصوصا على مستوى الحملات الليبرالية و«التقدمية»، يخدم باعتباره جوا عاما للكاتب وللجمهور. والنجاح الجماهيري للرواية الملتزمة engagée هو مظاهرها الواضحة. لم يكن عصر «الانطواء» عصر الصدع decalage المحتوم بين الرؤية الأدبية والاتجاه الأدبي السائد، قد بدأ بعد.

إن أفق عدم التوافق العميق بين الكاتب والأمر الواقع الثقافي هو طابع المرحلة الراهنة. في هذا النصف الثاني من القرن شديد التلمذة أحيانا، بالنسبة للصخب الإبداعي في الأمس، يبدى الأدب الأمريكي اللاتيني حساسية متزايدة تجاه ضغط المفترق التاريخي. وفي الواقع فإن أمريكا اللاتينية تجد نفسها بصورة درامية أمام الطرق الثلاثة للعبور من المستوى

المزدوج. مجتمع تقليدي-تخلف اقتصادي إلى مستوى مجتمع حديث-تقدم اقتصادي، وهذه الطرق هي: الطريق الليبرالي-الديمقراطي، وطريق الثورة من أعلى (المشابهة تاريخيا لألمانيا بسمارك أو يابان ميجي)، وطريق الثورة الفلاحية. والآن حسناً: إن التقلبات الدائمة للطريق الأول «للعبور» والشك في عدم صلاحيته، تضع الأديب الأمريكي اللاتيني-هذا الابن الروحي لليبرالية-في وضع نفسي مكهرب، ومؤذ، ومؤلم بوجه خاص. وتراكب أزمة الثقافة المعاصرة، أي الأزمة الداخلية للحضارة الغربية بعد أن بلغت حقبة انتشارها عالميا، مع أزمة البنية النوعية للمجتمعات الأمريكية اللانينية بوصفها أنظمة تقليدية وذات اقتصاد متطور بدرجة غير كافية، يفاقم بصورة ملحوظة إشكالية وضع «الانتلجنسيا». مازال التحليل الاجتماعي لهذا التراكب في انتظار من يجريه، لكن شيئا واحدا قد أصبح مؤكدا، هو أنه في أمريكا اللاتيية، وهي الإقليم الغربي من العالم الثالث، تظهر بصورة غير مسبوقة التأثيرات الاجتماعية-النفسية لالتقاء التقاطعات-أي محصلة وضع ما قبل الثورة الصناعية والتململ الثقافي.

وفي مجال تتابع الأساليب الأدبية سببت نهاية المنظور المتفائل-التقدمي وانبعاث الارتباك الراهن أفول الرواية الملتزمة engagée ذات التكنيك الطبيعي، تلك التي يسميها فرناندو أليجريا رواية «الصورة الشخصية»، مقابل «الصورة الذاتية» الغامضة والإشكالية للفن القصصي لكورتاثار أو لجارثيا ماركث. وهذا التغير بالغ الدلالة اجتماعيا، إذ يبين غروب الأجيال الأخيرة من مثقفي «التنوير» بالمعنى التقليدي، أو بالأحرى، آخر الكتاب الواثقين من أنفسهم ومن المستقبل، حملة القيم المستقرة، رغم أنها غير متحققة في جزء كبير منها. إن احتضار الرواية الطبيعية يعكس تحول أمريكا اللاتينية إلى ثقافة إحساس بالذنب guilt cultare-بالتعبير الشهير لر. بنيديكت: يبين الإنسان الأمريكي اللاتيني الجديد، والمثقف بالأخص، في صراعه مع العذابات المميزة لأخلاقية استبطان، أخلاقية تحليل للذات مليئة بالدلالة الإثنية والإنسانية.

ب) التركيز على ما هو خيالي

من المعروف جيدا أن كل حكاية هي حكاية تخيلية، بقدر ما تكون أدبية.

وبدءا من سمات سياق لفظي عضوي فقط متعدد الدلالات polisemico (كما يقول ديللا فولب Dellae Volpe يمكن الإشارة إلى «العالم» أو إلى «الواقع». بهذا المعنى، لا تقل الرواية الطبيعية تخيلية عن أقاصيص هوفمان Hoffman أو التحول Metamorphosis. لكن الفن القصصي الأدبي يمكن أن يتباعد عن قوالب المصداقية عن عمد. وفي هذه الحالة يكون، كما يريد ن. فراي N. Frye، ليس تخيليا فقط بل خياليا أيضا. وفي الأدب الأمريكي اللاتيني الحديث سببت أزمة الرواية الكلاسيكية أولوية ما هو خيالي في لغة القصص. وفن القصص الاستبصاري، بتداعياته «الحرة» ولغته التي لا تقل حرية، يقرب القصة من السيادة الشعرية ومن نزعة اللعب لدى طلائع السنوات الأولى لهذا القرن.

لكن العنصر العتيق-الميثولوجي الذي استخدمه ر. أ. أستورياس، أو أ. كاربنتييه، أو جيمارايش روزا يقترن بالتقاط ما هو اجتماعي متجسد، وقد أثبت الفن الروائي الجديد-في الرواية الأرجنتينية لكورتاثار، حيث ربما تجد أثر آرلت بقوة أثر بورخش نفسها. إن التركيز على ما هو خيالي هو استراتيجية واقعية أكثر بكثير من مجرد عودة فات أوانها إلى النزعة التجريدية أو إلى النزعة التزويقية الجماليتين. ويقر النقاد الشبان، مثل الباراجواي روبين باريرو ساجير أو البرازيلي روبرتو شوارتز، بحدة النظرة الاجتماعية للرواية الطليعية، بعد الجويسية[*7]، ويطبقون عليها بنجاح فكرة بنيامين وأدورنو (الغريبة تماما عن لوكاتش في مرحلته الماركسية) وعن رواية «الصورة السالبة»، أي، الرواية باعتبارها عكسا نقديا «للضمير المستريح» للمجتمع.

إن جاذبية الفن القصصي ars narrandi الجديد، الفانتازي (التخيلي)، والعاشق لثروات اللغة الخفية، قد أغرت بعض أنصار الرواية التقليدية، ولنرجع إلى الكتب الممتعة الأخيرة لجورج أمادو.

إلا أن التجريبية ترتكب هي الأخرى خطاياها فإن جزءا من شعر الطليعة، المتتلمذة طوعاً أو كرهاً nolens voIens على بحوث وقطيعة أوائل القرن، يفضل أحيانا محاولة محاكاة وسائل الإعلام والتكنيكيات الحديثة للاتصال من أجل تعميق نقد الثقافة. إن الشكلية (في النوايا، بل في النتيجة الفنية) هي أحد أقطاب تدهور قوة الدفع النقدي-الإشكالية. والقطب الآخر هو

الانتحار المحتمل-وليس المحتوم-للتحول الجمالي، في شعر «الواقعية الفورية». وتحلل المضمون التأويلي للفن-أو بالأحرى إلغاء قدرته على أن يحقق، من خلال تكنيكيات ذات تعقيد بالغ، محاكاة «الحلم الشامل للإنسان» (كلمة ن. فراي).-هو خطر كامن في ذلك الشعر. ورغم ذلك، لا يخطئ آنخل راما حين يضم هذا الشعر إلى الثوابت الأسلوبية للإنتاج الأدبي في فترات التغيير الاجتماعي المتسارع. والواقعية الفورية لا تفعل، بصورة مثالية، سوى التجريب لمواصفات فنية جديدة أمام استنفاد المواضعات السارية. وأحد ملامح الفترة الراهنة هو تجاور التنقيح الإنشائي، أو التأكيد على السيطرة الحرفية، مع انبعاث الأدب المضاد، ووجوده في أمريكا اللاتينية هو أحد خصائص الفترة الراهنة-ولنفكر في معاصرة الشعر شديد التعقيد للبرازيلي جوان كابرال دي ميلو بنيتو مع القصائد-المقالات للأرجنتيني سيزار فرناندث مورينو.

جـ) المنفى

ومن الأمور راهنة التكثيف غير المسبوق للاتصالات بين مختلف الآداب القومية للقارة. وفي هذه الثقافة الأمريكية اللاتينية التي تبدأ في أن تصبح واضحة في مواجهة الوضع المشترك لأقاليمها الفرعية دون أن تنسى بسبب ذلك صياغة اختلافاتها النوعية، لم يعد الكاتب في أيامنا يحيا قوميته باعتبارها شيئا مفترضا، باعتبارها رغبة مؤلمة، كذلك لم يعد يشعر بالضرورة القديمة لأن يتشكل في أوروبا وهو كان في أحيان كثيرة يجعل من أفضل آداب أمريكا اللاتينية نتاجا للمنافي «الطبيعية» ثقافياً. لقد كانت إقامة جونسالفين دياس، أو أندريس بيو، أو داريو في أوروبا شيئا داخل نطاق «طبيعة الأشياء» بمعنى معين. واليوم لم يعد الأمر كذلك، فنفى «الأنتلجنسيا»، الأمريكية اللاتينية، خارج نطاق استنزاف العقول brains drain الذي نعاني منه أكثر من غيرنا، هو شرط للمعاناة الشخصية بقدر ما هو دراما جماعية. لقد أصبح المنفى أمرا دراميا. وتزايده يوضح، مثل الرقابة، خطورة الضغط الذي يواجهه الوعي النقدي في نفق الحاضر ويقدم واحدا من أفضل مقاييس مصير الاتجاه نحو زيادة التوتر بين الكاتب والمجتمع.

د) الإخلاص للأدب

يقال عن حق إن اللحظات العظيمة للنظرية السياسية تتطابق مع فترات الأزمة. ويبدو أن القرن العشرين، مثله كمثل القرن السادس عشر، يوضح أن حمى التاريخ ليست أقل مواتاة لذلك الشكل الخاص للوظيفة الميثو-شعرية التي نسميها بالأدب المتبحر والذي يكاد يختلط بمفهوم الفن ذاته في قارتنا الفقيرة جدا في الفنون الأخرى. إن التوترات التي يمكن توقعها بين الطبقة الأدبية والمجتمع يمكنها أن تلهم أكثر من أن تعوق التوسع النشط للآداب الأمريكية اللاتينية، المرتبطة بحرية بالدافع الأساسي للأدب الغربي الحديث في اتجاهه النقدي-الإشكالي. ومهما يكن الأمر، فإن كرامة المشروع الأدبي في أمريكا اللاتينية تكمن اليوم في هذا الاتجاه. ورغم أن أحدا لا يستطيع التنبؤ بمساره المحسوس، فقد أصبحت هناك حقيقة مؤكدة: هي أن الوضع الراهن للكاتب الأمريكي اللاتيني، ومكانته التي لا تنفصل عن التطور الذي اتخذته النخبة من الجسم (المجموع) corpus الأدبي بوصفه نسقا للقيم، يجعلنا نستنتج أخلاقية محددة هي التي تجبر الكاتب على البحث عن الأصالة النقدية لرؤيته في الإخلاص للأدب ذاته. فلن تبلغ الالتزامات الأيديولوجية للكاتب فاعليتها الثقافية الحقيقية إلا إذا تآلفت مع التطور المستقل للحقل الثقافي في بعده الأدبي الصرف. ولا يتعلق الأمر بعزل الأدب، بل بتحقيق التقشف الذي يتطلبه من أجل التحدث دون خطابة زائفة باسم صحة الثقافة. ويجب على الأدب أن يظل نقديا حتى يتحول النقد الاجتماعي إلى نشيد للأمل. وربما سهل ذلك حقيقة أن الأدب في أمريكا اللاتينية كان باستمرار أداة مستقلة للمعرفة الاجتماعية، وكان الأداة الوحيدة في أحيان عديدة. والخطر يكمن في تقليد البلاط-الأيبيري ؛-في آدابنا، في وجوده القوي وغير الواعي، لا ليؤثر سلبيا فقط في الموقف الشخصي للمؤلفين، بل ليؤثر في قدرتهم على تحوير نصوصهم من أشكال استعباد الوسط الاجتماعي.

الحواشي

(*1) ناقد برازيلي (ولد في ريودي جانيرو, 1941)، أعماله الأساسية: شعر البرازيل (بالاشتراك مع مانويل بانديرا-وريو دي جانيرو 1963)، باعث الشعر، ريو دي جانيرو 1965)، الفن والمجتمع لدى ماركوز أدورنو وبنيامين (ريو دي جانيرو 1969) [المراجع].

(*2) نشر الكتاب حوالي سنة 1975 [المراجع].

(*3) نستخدم هنا أدب العيارين كترجمة لكلمة Picaro أو Picaresco وهو نوع من الفن القصصي إسباني الأصل يصف مغامرات وتقلبات أبطال من المشردين أو المجرمين والمحتالين والأوباش-[المترجم].

(*4) نسبة إلى رالف امرسون الكاتب والشاعر والفيلسوف الأمريكي (1803-1882) [المراجع].

(*5) انبساطية بمعنى عكس الانطوائية-[المترجم].

(*6) يونغ عالم من علماء التربية وعلم النفس-[المراجع].

(*7) تعني التي جاءت بعد جيمس جويس الكاتب الروائي الايرلندي (1882-1941). (المراجع)

الباب السادس:
الوظيفة الاجتماعية للأدب

10 الأدب والمجتمع

خوسيه أنطونيو بورتووندو[1*]

Jose Antonio Portuondo

أحد ثوابت العملية الثقافية الأمريكية اللاتينية هو ذلك الذي يتحدد بالطابع الأداتي المسيطر- والطابع الخدمي ancilar حسب تعبير ألفونسو رييس-الذي يتخذه الأدب الموضوع، في أغلب الأحيان، في خدمة المجتمع. ومن المناسب أن نؤكد أن الأمر لا يتعلق بالعلاقة الجدلية الحتمية بين القاعدة الاقتصادية وبين مختلف مجالات البنية الفوقية-التي تضم الأدب بصورة بارزة-، ولا بالطابع الانعكاسي للظواهر الفنية، كما يؤكد علم الجمال الماركسي. وإذا كنا نرفض المفهوم الساذج للانعكاس باعتباره نسخة تكاملية للواقع-وهو المفهوم الذي طرحه ستاندال كصيغة للواقعية النقدية-، فإننا نقبل تماما صياغته اللينينية المشروعة-التي عمقها ووسعها علم السلوك البافلوفي[2*] - باعتباره استجابة مشروطة ل إشارة، مقومة للواقع، تثير وتحدد، لا نسخة أمينة للواقع، بل واقعا جديدا يكشف فيه الواقع المشار إليه ويوسع حدوده ليقربنا

أكثر فاكثر من الإيقاع الجوهري للكون. وتتميز العلاقات بين الواقع الأمريكي اللاتيني والأدب، لأن الحياة والأدب في أمريكانا يخدمان بعضهما بعضا بصورة متبادلة وذلك بدرجة كبيرة، أو على الأقل، بشكل أكثر تواترا واستمرارا، ويتضافران ويمتزجان باستمرار في وحدة لا تنفصم. ومنذ بدايتهما ظل الشعر والنثر النابعان من الأراضي الإسبانية للعالم الجديد يكشفان عن موقف تجاه الظروف المحيطة ويجهدان في التأثير فيها. وما من كاتب أو عمل هام لا يدور حول الواقع الاجتماعي الأمريكي، وحتى لدى أشدهم هروبا. ثمة لحظة اعتذار أو نقد تجاه الأشياء وأناس. وبالتوازي مع التعبير الراقي يأتي التعبير الشعبي ليلفت انتباهنا، بحدة ونفاذ متزايدين، إلى الوجود اليومي لمختلف المجموعات البشرية التي تجهد لتبلغ مرتبة الأمة، ضد كل ضروب الاستعمار-القديمة و«الجديدة»-وفي مواجهة كل ضروب الإمبريالية. هكذا فإن الآداب الهسبانية للقارة الجديدة تمضي، منذ بداياتها، في مسارات، ملتقية باستمرار، لما هو راق وما هو شعبي، بينما تعكس وتحفز الحياة الأمريكية اللاتينية المعذبة، مع انعطافات عارضة متكلفة يبدو فيها الحرف وكأنه قد نسى الحياة المحيطة به واخذ يسهل دروب الهروب. لكن حتى في هذه الحالات، ينم الهروب عن تنافر بين الكاتب ووسطه الاجتماعي، يتضح، أحيانا، في بيت شعر، أو في فقرة أو في أي مظهر آخر على هامش النشاط الإبداعي الخالص. على أي حال، فإن الأدب يتأثر بالوجود الاجتماعي ويؤثر فيه، بدوره، في تفاعل جدلي لا ينتهي من الأفعال المتبادلة، ومن القوى المتعارضة.

1 - الأدب والثورة

أشار خوسيه كارلوس مارياتيجي (1895-1930) في (سبعة مقالات في تفسير واقع البيرو)(1928)، وهو أحد الكتب الأساسية للفكر الأمريكي اللاتيني، إلى أنه «في البيرو الحالي تتعايش عناصر من ثلاثة أنماط اقتصادية مختلفة. ففي ظل نظام الاقتصاد الإقطاعي الناشئ عن الغزو تتبقى في الجبال رواسب مازالت حية للاقتصاد المشاعي الهندي. وعلى الساحل، فوق أرضية إقطاعية، ينمو اقتصاد برجوازي يعطي الانطباع، على الأقل في تطوره الذهني، بأنه اقتصاد متأخر»[1]. كان هذا الوضع، مع

تعديلات طفيفة، يسم كل أمم أمريكا اللاتينية، التي ترك فيها غزو رأس المال الإمبريالي نظام الأرض الإقطاعي سليما تقريبا، بل ودعمه في بعض الأحيان، ترك بل ودعم في بعض الأحيان وجود إقطاعيات ضخمة ظل فيها الفلاح-الأبيض، والهندي، والأسود، أو الخلاسي-قنا من أقنان الأرض حقا. وبصورة موازية لشعر الحداثة المتكلف، الهروبي، ذي النزعة الأرستقراطية، أخذت الكتابات القصصية الطبيعية في شجب ذلك الواقع. فقد ظهرت رواية طيور بلا عش (1889)، للكاتبة البيروانية كلورنيدا ماتو دي تورنر Matto De Turner (1854-1909)، بعد عام بالكاد من ظهور رواية (أزرق)، بادئة سلسلة طويلة من الروايات عن السكان الأصليين يشجب فيها مؤلفون من كل أنحاء القارة، بتعاطف أو بحنق، استغلال الهندي.

وتحكي حكايات أخرى عن عذاب، وأحيانا عن تمرد، العامل المديني وعن معانات البرجوازية الصغيرة. إذ تقدم الطبيعية على طريقة زولا ومشتقاتها صنيعا لشجب كل الزوائد والتشوهات الاجتماعية. أما الإمبريالية فتجد مستقرها في تخلف شعوبنا، فتحافظ عليه وتعمقه بتواطؤ حكام دكتاتوريين من السلالة الجديدة للملوك البرجوازيين التي شجبها داريو. ولنراجع لينين: «إن الإمبريالية هي حقبة رأس المال المالي والاحتكارات التي تجلب معها في كل مكان الميل إلى السيطرة وليس إلى الحرية. ونتيجة ذلك الميل هي الرجعية على طول الخط، مهما كان النظام السياسي، والتفاقم البالغ للتناقضات في هذا المجال أيضا. هكذا يتكيف بوجه خاص الاضطهاد القومي والميل إلى الإلحاقات، أي إلى انتهاك الاستقلال القومي (فالإلحاق ليس سوى انتهاك حق الأمم في تقرير مصيرها). ويلفت هيلفردينج النظر عن حق إلى العلاقة بين الإمبريالية وتكثيف الاضطهاد القومي حين يقول: «بالنسبة للبلدان المكتشفة حديثا يكثف رأس المال الوافد التناقضات، ويثير ضد المتدخلين مقاومة متنامية من جانب الشعوب التي يستيقظ وعيها القومي، ويمكن بسهولة لهذه المقاومة أن تنتج عنها إجراءات خطيرة ضد رأس المال المالي. إذ يتم تثمير العلاقات الاجتماعية القديمة بصورة جذرية، وتتهاوى العزلة الزراعية العتيقة «الأمم على هامش التاريخ» التي تجد نفسها في قبضة الدوامة الرأسمالية. إن الرأسمالية ذاتها تزود الخاضعين رويدا رويدا بالوسائل والطرق المناسبة للانعطاف. وتصوغ تلك البلدان

الهدف الذي كان في زمن آخر أسمى الأهداف بين الأمم الأوروبية: وهو خلق دولة قومية واحدة كأداة للحرية الاقتصادية والثقافية. هذه الحركة الموالية للاستقلال تهدد رأس المال الأوروبي (ونضيف نحن أو الأمريكي الشمالي) في أثمن مناطق استغلاله التي تبشر بألمع الآفاق. ولا يستطيع رأس المال الأوروبي (أو الأمريكي الشمالي) الحفاظ على السيطرة إلا بزيادة قواته العسكرية باستمرار»[2]

هذا المقتطف المسهب من لينين، والذي يستند على هيلفردينج، يوفر علينا الوصف التفصيلي للواقع الأمريكي اللاتيني الذي يوضحه الإنتاج الأدبي الذي تلا تجربة الأجيال العظيمة التي مثلتها الثورة الفلاحية المكسيكية عام 1910. لقد انتشر صدى صيحة إميليانو ثاباتا (زاباتا)، «الأرض والحرية» في كل أرجاء القارة وولد تعبيرا أدبيا غنيا ذا طابع تحرري ومناهض للإمبريالية. وليس ضروريا أن نعدد أسماء أو مقتطفات لنبرر هذه التأكيدات. فنحن نتحدث عن التاريخ المعاصر، ذلك الذي بدأ في التشكل مع أولى التمردات ضد الإمبريالية ودفاعا عن حق الأمم في تقرير مصيرها بحرية، وعن حقها في الحرية والثقافة، وعن ذلك التاريخ الذي نصنعه الآن على الإيقاع المحموم الذي يحدده الحدث التاريخي الرئيس لعصرنا: ألا وهو الثورة الاشتراكية الكوبية. ففي مواجهتها، أحس كتاب العالم أجمع بأنهم مدعوون إلى اكتساب عاجل للوعي يصبح معذبا في كتاب قارتنا ذاتها. هذا الاكتساب للوعي يتعلق بالدرجة نفسها بمن يشجبون الجور بحرارة والذين انتهجوا خط ب. لاس كاساس، وكذلك بمن يغالون في تمجيد ما هو باروكي وما لا شكل له، ما هو سحري أو ما هو عبثي مما اعتدنا أن يكون بين ظهرانينا تعبيرا يوميا عن رؤية عنيدة. متخلفة للواقع، كلما كانت أبعد راقت أكثر للحلوق الأوروبية الفاسدة، لكنها تملك قيمة جمالية مطلقة ومناسبة. وقد أشار ناقد إسباني نفاذ، هو خوسيه ماريا كاستيت castellet، مؤخرا إلى تسام ما يسميه «خط السمت الكوبي»،وحين يرسم قسمات الأدب الهسبانو-أمريكي الراهن، منظورا إليه من أوروبا، يبرز أربعة جوانب موحية، ومخصبة تشكل، وفق رأيه، الدرس الكبير للأدب الأمريكي اللاتيني في الوقت الحاضر. هذه الجوانب هي، في المقام الأول، «التفكير، التأمل، محاولة الاستغراق في كل واقع قومي». ويؤكد كاستيت

أنه يرى ذلك في روائيين مثل خوليو كورتاثار مثلما يراه في ماريو فأرجاس يوسا، في خوان كارلوس أونيتي وفي جابرييل جارثيا ماركث «والسمة الأخرى التي أثرت كثيرا، بصورة أعتقد أنها خصبة في الكتاب الاسبان-يضيف كاستيت-، هي الحرية الشكلية الضخمة لهؤلاء الروائيين، بمعنى أن كل كاتب يحاول البحث على وجه الدقة من خلال هذا التأمل حول كل واقع قومي، بحثا عن كيان، يحاول أن يجد الوسائل المناسبة للتعبير، ومثلما يتعلق الأمر في الواقع بمجتمعات متميزة، فإنني اعتقد أن من الطبيعي تماما أن تخرج من أولئك الكتاب نماذج شكلية-ولنضع الأمر على هذا النحو-متميزة جدا ومختلفة جدا فيما بينها... والنقطة الثالثة التي أشير إليها هي ما أسميه التخيل (الفانتازيا) كمجملة للواقع.. . ومن ناحية أخرى أعتقد أنه تجب الإشارة إلى حقيقة أخرى بالغة الأهمية بالنسبة للكتاب الأسبان، ألا وهي الحرية اللغوية الضخمة، الجرية الضخمة في الإبداع، في إعادة خلق اللغة»[3].

إن كاستيت يحدد بدقة الخصائص السائدة في الأدب الأمريكي اللاتيني الراهن، ورغم أنه يرتكز على النثر القصصي فإن تأكيداته صالحة بالنسبة للأعمال الشعرية، كما يستنتج من محاضرات أخرى لمؤلفين مختلفين خلال الحلقة التي ينتمي إليها حديث الناقد الإسباني. إذ يتفق نقاد بالغو الاختلاف في موقعهم الجغرافي وفي منظورهم الجمالي مثل الأرجنتيني خوان كارلوس بورتانتيرو[4] والكوبي خوسيه خان أروم[5] مع كاستيت في اعتبار الشعورين القومي والأرضي للأدب الأمريكي اللاتيني المعاصر سمة مميزة. هذا الدأب من أجل النفاذ إلى جوهر ما يخصنا، جوهر ما هو قومي، وبالتالي جوهر ما هو أمريكي، موجود حتى في الأعمال التي يسهم فيها السحر، أو ما هو عجيب لإضاءة جوانب لم تندثر بعد من الوعي الجماعي. فالواقعية السحرية لرواية (مملكة هذا العالم)، لأليخو كاربنتييه، على سبيل المثال، تشكل الرؤية العادية لشعوب مازالت تفسر ظواهر العالم المحيط بها من خلال ميثولوجيا سابقة على التفسير العلمي للواقع هي بالنسبة لها مشروعة وصالحة بقدر ما يكون التفسير العلمي بالنسبة لنا. وحين يمحو جابرييل جارثيا ماركث في مائة عام من العزلة الحدود بين الواقعي التخيلي والفانتازي فإنه لا يفعل سوى مواصلة التقاليد الدينية الطبيعية، المعادية للميتافيزيقا، التي

يوضحها بشكل جميل في أرضه الكولومبية ذاتها، مواطن أنتيوكيا[*3] توماس كاراسكييا 1940-1858 (Carrasquilla). وذهول كولومبس تجاه الباروكية الطبيعية لأشجارنا الاستوائية الضخمة المخملية والمقنعة بالنباتات المتسلقة، ألا يبشر بالدهشة التي يستمدها القارئ الأوروبي أو المتأورب من أعمال مثل (الفردوس)، للكوبي خوسيه ليثاما ليما ؟

لكن الساعة ليست مجرد ساع ذهول، أو دهشة أو سحر، بل كذلك ساعة فعل. فرغم أن زمن اكتشاف كولومبس لم ينقض فقد أصبحنا فعلا من اللحظة الوجدانية والحانقة ل ب. لاس كاساس Las Casas. وفي عام 1928 عند الاحتفال بالعيد الثاني لظهور مجلة أماوتا ,Amauta كتب صاحبها مارياتيجي هذه الكلمات التي مازالت عصرية بشكل مدهش: «الجيل الجديد، الروح الجديدة، الحساسية الجديدة، كل هذه المصطلحات قد شاخت. والشيء نفسه يصدق على هذه الشعارات الأخرى: الطليعة، واليسار، والتجديد، التي كانت جيدة وجديدة في حينها. وقد أفدنا منها لنرسم تخوما مؤقتة، لأسباب تتعلق بمساحة الأرض وبالاتجاه. والآن أصبحت مفرطة العمومية والالتباس. فتحت هذه الشعارات بدأت تمر مهربات فظة. إن الجيل الجديد لن يكون جديدا فعلا إلا بقدر ما يعرف كيف يكون، في النهاية، بالغا ومبدعا.

إن كلمة ثورة نفسها في أمريكا، ذات الثورات الصغيرة هذه، تؤدي إلى الخلط بدرجة كبيرة. وعلينا أن نستعيدها بحماس وتشدد. علينا أن نعيد إليها معناها الدقيق والواضح. إن الثورة الأمريكية اللاتينية لن تكون أكثر أو أقل من مرحلة، من طور من أطوار الثورة العالمية. ستكون ببساطة ووضوح، الثورة الاشتراكية. وإلى هذه الكلمة، أضيفوا، حسب الأحوال، كل ما تشاءون من الصفات: المناهضة-للإمبريالية، الفلاحية، القومية-الثورية. فالاشتراكية تفترض، وتبشر وتضم جميع هذه الصفات.

«إن أمريكا الشمالية، البلوتوقراطية، الامبريالية، لا يمكن معارضتها بصورة فعالة إلا بأمريكا لاتينية، أو أيبيرية اشتراكية. فقد انتهت حقبة المنافسة الحرة في الاقتصاد الرأسمالي، انتهت في كل الميادين وفي كل المجالات. ونحن في حقبة الاحتكارات، ويمكن القول، في حقب الامبراطوريات. وقد وصلت بلدان أمريكا اللاتينية متأخرة إلى المنافسة

الرأسمالية. المواقع الأولى قد وزعت بشكل نهائي. ومصير هذه البلدان، في إطار النظام الرأسمالي، هو مصير مستعمرات بسيطة. وتعارض اللغات، والأجناس، والأمزجة، ليس له أي معنى حاسم. ومن السخرية أن نظل نتحدث عن التعارض بين أمريكا سكسونية مادية وأمريكا لاتينية مثالية، بين روما شقراء ويونان شاحبة. كل هذه موضوعات فقدت حيثيتها بصورة نهائية. لم تعد أسطورة رودو تؤثر-ولم تؤثر مطلقا-بصورة مفيدة وخصبة على الأرواح. فلنطرح عنا، بحزم، كل هذا الهزليات والإدعاء آت الإيديولوجية ولنسو حساباتنا، بجد وصراحة، مع الواقع».(6)

هذه الحسابات مع الواقع بدأت تسويتها، في أمريكانا، الثورة الاشتراكية الكوبية، وبتأثيرها، بدأت الحياة والآداب، في القارة وخارجها، في اتخاذ اتجاهات جديدة. وعلى ضوئها يبدو بديهيا الآن أنه لن تكون ثمة جدة ملحوظة في الأدب، إذا لم تكن قد طرأت قبلها، أساساً، في الحياة، إنه ليس ثمة تجديد شكلي صالح، مالم يرتكز على مضمون جديد، إنه لن تستمر أي ثورة في القول ما لم يتم قبلها تثو ير الفعل. وثمة شيء آخر يبرز من هذه التجربة الكوبية: إن الأمر، في الأدب أو في الفن، لم يعد أمر اتخاذ أوضاع متمردين أو قناصة-وهو شكل آخر للتسلية البوهيمية أو الترفع الثقافي-بل أمر المسيرة الموحدة، المنضبطة، المكافحة للمبدعين الذين يعرفون أنهم جزء من جيش في طريقه إلى المعركة الفاصلة من أجل التحرير النهائي لأمريكا، والذين أدركوا أن الثورة ليست تدريبا خطابيا بل نزالا حقيقيا ضد الإمبريالية، ليس رجال الأدب هم من يحددون مداه. لكن الأمر ليس هو أن يبالغ هدير الأسلحة حد إخماد الصوت النقي لأرهف آلة موسيقية، أو أن يفرض الانضباط الثوري موضوعات أو أساليب نوعية، محطما بذل حرية التعبير. فقد أكد فيدل كاسترو، في كلمات إلى المثقفين:

«يجب على الثورة أن تحاول كسب غالبية الشعب إلى جانب أفكارها، لا يجب على الثرة أبدا أن تكف عن الاعتماد على أغلبية الشعب، الاعتماد، لير فقط على الثوريين، بل على كل المواطنين الشرفاء الذين رغم عدم كونهم ثوريين، أي، ليس لديهم موقف ثوري تجاه الحياة، فإنهم مع الثورة. يجب على الثورة أن تشجب فقط أولئك الذين يكونون رجعيين بشكل لا يمكن إصلاحه، مضادين للثورة بشكل لا يمكن إصلاحه. ويجب على الثورة

أن تكون لديها سياسة لهذا الجزء من الشعب، على الثورة أن يكون لديها موقف لهذا الجزء من المثقفين ومن الكتاب. يجب على الثورة أن تفهم هذا الواقع، وبالتالي، عليها أن تتصرف بحيث يجد كل هذا القطاع من الفنانين والمثقفين الذين لا يكونون ثوريين أصلا داخل الثورة مجالا للعمل والإبداع، وبحيث تتاح لروحهم الإبداعية، حتى حين لا يكونون كتابا أو فنانين ثوريين، الفرصة والحرية للتعبير عن أنفسهم داخل الثورة. وهذا يعني أن كل شيء داخل الثورة، ولاشيء ضد الثورة»[7]

لكن التفاعل بين الآداب والحياة، بين الأدب الأمريكي اللاتيني و الوسط الذي ينبعث فيه، لا يتضح فقط في قرننا. ونظرة سريعة لماضينا الأمريكي تسمح لنا بتقييم بعض اللحظات البارزة لهذه العملية الجدلية المتصلة.

2- الماضي الاستعماري.

حين لم تكن أمريكا التي عثر عليها حديثا تملك بعد صوتها الخاص- نظرا لعدم فهم الثقافات العظيمة السابقة على كولولمبس ولإخراسها بوحشية-وحين كانت مجرد موضوع للفضول الأوروبي، أخذت تفرض سمات جديدة على حكايات الرحالة والمؤرخين وتستهل نغمات ستظل باقية في الآداب المستقبلة للعالم الجديد. فكريستوفر كولومبس، الذي يكتشفها ويصفها لأول مرة، هو الذي يبدأ الأشكال الحديثة للدعاية التجارية حين يبالغ في امتداح البضاعة التي يحاول فرضها. فكولومبس، الرحالة العظيم الذي كان باعترافه يعرف كل شواطئي المحيط الأطلسي من إنجلترا حتى غينيا[8]، كما كان معتادا على المناظر الجميلة في البحر الأبيض المتوسط، يعلن أنه في ذهول متصل تجاه الصخور، والجزر الصغيرة، والكبيرة التي تصادف مرور سفنه الشراعية السريعة، وتجاه الأراواكو العراة السذج، بينما يبحث بحمية عن أراضى الشرق الرائعة التي وصفها ماركو بولو. فلابد من جعل ما اكتشف في هذه الرحلة الأولى إلى المجهول، على فقره. وضآلته، مقبولا للملكين الكاثوليكيين، لهذا يتخذ حتى احتياط تنويع وتدريج الصفات. فاصغر جزر سان سلفادور (جواناهان)، وهي أول ما تتعثر فيه زوارقه المتعبة، «كلها خضراء، مما يبهج النظر». وفرناندينا (إناجوا الصغرى) «جزيرة بالغة الخضرة ومنبسطة وخصبة جدا»، والنباتات المتسلقة التي

تكسو بطرق عديدة ومتباينة الأشجار الاستوائية الضخمة تبدو له «أنها أكبر معجزات العالم»، ويضيف: «في هذا الوقت طفت بهذه الأشجار التي هي أكثر ما رأيت في حياتي إثارة للدهشة» أما إيسابيلا (إناجوا الكبرى) فهي «أبدع الجزر التي رأيتها، وإذا كانت الأخريات بديعات جدا، فهذه أبدع». ثم يردف. «وحين وصلت إلى هذا الرأس هبت الرائحة الذكية والناعمة لأزهار أو أشجار الأرض التي هي أعذب شيء في العالم». ومن المعروف أنه قال عن كوبا:

«إن هذه الجزيرة هي أبدع ما رأته العين»، ويسجل ب. لاس كاساس في تحقيقه ليوميات كولومبس، أنه عند الإشارة إلى الميناء الذي يسمى الآن نويبيتاس: «يقول أكثر من ذلك: إن بويرتو دي مارس ذاك من أفضل موانئ العالم» وأثناء تجواله في أراضي مايس الكوبية، في الطرف الشرقي للجزيرة، يؤكد تأكيدا قاطعا: «وأشهد لسموكا أنني أعتقد أنه لا يمكن وجود افضل منها تحت الشمس في الخصوبة، واعتدال البرد والحر، ووفرة المياه العذبة السلسبيل». لكنه سيقول على الفور عن لا إسبانيولا (هايتي وسانتو دوونيجو الآن) «إنها أبدع شيء في العالم»، مدعما تأكيده على النحو التالي: «في كل قتالة ليس من أرض يمكن أن تقارن بها في جمالها وسخائها»، ويؤكد، في موضع لاحق. «إعلما سموكما أن هذه الأراضي جيدة وخصبة بدرجة هائلة وخصوصا أراضي إيسلا إسبانيولا هذه بحيث إنه ما من شخص يدري كيف يصفها، وما من أحد يمكن أن يصدقها ما لم يرها».

إن كولومبس حين يخاطب شركاء مشروعه الرأسماليين، الذين لا يستطيع أن يقدم لهم الذهب ولا الأحجار الكريمة ولا التوابل، يلجأ، بحس حصين إلى الدعاية التجارية الرأسمالية، يلجا إلى وصف مثير، رغم أنه لا يتغير لأراض خصبة يمكن فيها تفريغ الفائض البشري للفتح، مع أيد عاملة من العبيد جاهزة لفلاحة تلك الأراضي.

مع كولومبس بدأت المبالغة. ومع الراهب (فراي) بارتولومي دي لاس كاساس (1474-1566) سيبدأ الجدال، والنضال الملتهب من أجل العدالة. واليوم مازال المجتزئون وحفارو القبور يتناقشون بحماسة حول جرائم «الأسطورة السوداء» بالنسبة للغزو، لكن كل الحماسة اللوذعية التي تجري بها محاولة إثبات جنون العظمة عند هذا الراهب عاجزة، رغم ذلك، عن

إخراس العدالة المتأججة والإنسانية السخية المناضلة لدى لاس كأساس في مواجهة مذبحة الأمس ومذبحة اليوم: «البشرية واحدة-يكتب هذا-وكل البشر متساوون فيما يخص خلقهم وكل الأشياء الطبيعية. وما من أحد يولد عبقريا. ويترتب على ذلك أن علينا أن نسترشد ونستعين في البداية بأولئك الذين ولدوا قبلنا. وأناس هذه الأرض الهمج يمكن مقارنتهم بالأرض البكر التي تنبت فيها الأعشاب السيئة والأشواك غير المجدية، لكن فيها فضيلة طبيعية يمكن بالعمل والتهذيب جعلها تنتج ثمارا طيبة ومفيدة.

إن المبالغة والشجب الحار يكمنان في جذور آدابنا. والمذاق الحسي لما هو ظاهر، وذلك الابتهاج الباروكي بالزهور والثمار الوافرة، مع النباتات المتسلقة والأوساخ، الذي أجج صدر كولومبس، مازال يحيا، يتعارض ويتلاقى، أحيانا، مع الكلمة القاطعة مع الترافع الحكيم أو العاطفة المشاكسة، على طول العملية الأدبية الأمريكية اللاتينية وكلاهما يسهم في إنارة وحفز حياة شعوبنا. حين يبدأ الغزاة في الاستقرار في الأراضي الجديدة يظهر النثر والشعر الراقيان لوصف ما صادفوه وقص ما عاشوه، وبجانبهما يعلو كذلك صوت الشعب ليقدم فهمه للأحداث، وليطالب بنصيبه من الغنيمة. وهاهو ذا حوار الجدران المكسيكي، في النصف الأول من القرن السادس عشر، في «الأشعار مجهولة المؤلف التي كان يكتبها الجنود الساخطون على جدران كويوا كان البيضاء مطالبين الغازي بنصيبهم من الذهب الذي يخفيه حسبما يفترضون. وأول شاعر معروف هو هرنان كورتيس نفسه الذي كان يرد على الخبثاء شعرا، كل يوم، بعبقرية ومرح، حتى سئم كل تلك الوقاحة، فوضع حدا للشعر المنصف بمقطع يكاد يكون لاتينيا في إيجاز: «الجدار الأبيض، ورق الحمقى». لكن المتجاسرين لم يصمتوا، وأجابوا في اليوم التالي بنثر واضح: «والعقلاء كذلك، وستعرف جلالتك ذلك قريبا»[9] وكانت تصل إلى جلالته تذكارات وقصائد مثل تلك التي نظمها المكسيكي فرنشيسكو دي تراثاس (1525 ؟-1600 ؟)،العالم الجديد والغزو التي تتشكى مقطوعاتها الثماني من النسيان الذي يعانيه الغزاة وأبناؤهم الخاضعون لمحدثي النعمة. وسوف يتولى أحد محدثي النعمة السعداء هؤلاء، وهو برناردو دي بالبوينا (حوالي 1562-1627)، تمجيد العظمة المكسيكية، في مقاطع ثلاثية مسرفة في المبالغة، طبعت في المكسيك عام 1604. لكن ثمة أيضا صوتا يبرئ الغزاة

ويترك لنا ذكرى عظمتهم، الجديدة والعتيقة في أوروبا النهضة، لدرجة أن الجميع يعتبرونها دليلا جديدا على المبالغة الأمريكية المفرطة، وهكذا يعتبر بعضهم حتى اليوم الشروح الملكية (1609-1617) للإنكا جارثيلاسو دي لافيجا (1539-1616). لكن كثيرين من المفكرين نافذي البصيرة، في ساعة الرأسمالية الوليدة تلك، يستشعرون تجاوزاتها ومخاطرها، ويقترحون، علاجا للشر الذي يولد، عودة إلى أزمان وأماكن مثالية تستحضر الحكايات المدهشة الدائرة حول العالم الجديد بجزره الفردوسية وقومه الخالين من الفساد ومن الحقد ليجعلوا بعضها موضعا لليوتوبيا، أو يقيموا فيها ممالك منظمة بحكمة مثل. مدينة الشمس. وفي وقت قريب جدا من اليوتوبيا (1516) لتوماس مورو (Moro) 1478-1535 ستعود إلى أمريكا في متاع الراهب الفرنسيسكاني خوان دي روماراجا (توفي عام 1548)، أو رئيس أساقفة للمكسيك، وتلهم التجارب الاستعمارية الراهب فاسكو دي كيروجا De Quiroga (حوالي 1470-1565) في ميتشواكان Michoacan

ينتعش الأدب والحياة في الأراضي الأمريكية الجديدة في عملية جدلية لا تتوقف، وتختلط في بهاء باروكي بالجهود الملحمية للتشيلي بدرو ديء De Ona أونيا (1970- حوالي 1643)، وفي الأشعار المتكتمة للراهبة المكسيكية الأخت خوانا إينس دي لاكروث (1651-1695)، أو في السخرية القارسة لمواطن ليما خوان دل فاي كافييدس 1652 (Del Valle Qaviedes ؟-1679). ومن القيادات العامة المتواضعة، والحصون البسيطة أو محطات العبور- مثل كوبا-في الإمبراطورية والإسبانية الشاسعة، وحتى نواب الملك الفخورين الذين ينافسون المتروبول في الثروة المادية والثقافية، ترتفع النبرة الأمريكية اللاتينية الجديدة، يرتفع صوت إنسان جديد هو نتاج ظروف جغرافية واقتصادية، واجتماعية، وثقافية جديدة، يضمها العالم الجديد. وكما يؤكد أفرانيو كوتنهو Cotenho مشيرا بالتحديد إلى البرازيل، لكن كلامه صالح لكل أمريكا اللاتينية، فإن «الأوروبي الذي وصل إلى هنا، وأصبح على اتصال مع الواقع الجديد، «نسى» الوضع القديم، وبالتوافق مع الوضع الجديد، خرج إنسانا آخر انضم إليه بشر جدد آخرون ولدوا و وتربوا هنا. هذا الإنسان الجديد، الأمريكي، البرازيلي، الذي ولدته العملية الواسعة والعميقة للتهجين والتثقيف هنا، لم يكن يستطيع التعبير عن نفسه باللغة

الأوروبية نفسها، لهذا غيرها، وطورها، وعدلها لتناسب الضرورات التعبيرية الجديدة، بالطريقة نفسها التي تكيف بها مع الظروف الجغرافية، والغذائية، والبيئية الجديدة، ومع العلاقات الإنسانية والحيوانية الجديدة، وبالطريقة نفسها التي كيف بها ذوقه مع الفواكه الجديدة، خالقا، نتيجة لذلك، مشاعر، ومواقف، وإعزازا، وكراهية، ومخاوف، ودوافع سلوك، ونضالا، وبهجة، وحزنا جديدة. كل هذا المركب الثقافي كان لابد من أن ينتج فنا جديدا، شعرا جديدا وأدبا جديدا، ورقصا جديدا، وغناء جديدا، وأساطير وخرافات شعبية جديدة»[10] باختصار: فوق أسس اقتصادية جديدة ظهر في العالم الجديد إنسان جديد وثقافة جديدة.

وخلال القرن الثامن عشر تبدأ في النمو برجوازية محلية كريولية[4*] أصبحت، تعي نفسها تماما وتشعر بعدم الفهم والجهل اللذين ينظر بهما بعض الناس في شبه الجزيرة البعيدة إلى شؤون أمريكا. وحين يحاول أحد، مثل الديان (القاضي) الأليكانتي مانويل مارتي Marti، أن يثبط مواطنيه عن البحث عن الثروة في أمريكا على حساب تأخر المستعمرات، وبالأخص التأخر الفكري، تنبعث من كل أركان «العالم الجديد أصوات احتجاج كريولية، مثل صوت العالم البيرواني بدرو دي بيرالتا بارنويفو 1743-1663 (Barnuevo) المفرط في المبالغة، والذي بالغ في مدحه فييخو Feijoo، والمكسيكي خوان خوسيه دي إجيارا إي ايجورين 1763-1695(De Eguiro y Egaren) أبو التاريخ الأدبي الأمريكي اللاتيني، والمؤرخ الكوبي خوسيه مارتين فيلكس دي آراته 1765-1701 (De Azrate)، الذي يحذو في مواجهة لا معقولية العميد مارتي حذو بيرالتا بارنوينجو، ويؤكدا حسب قوله: «ملزماً نفسي كذلك بالرغبة والالتزام في توضيح أن هذه الأجواء بالغة العقم ليست أجواء الناس الطيبين ولا الرجال الفضلاء كما يقال، وأن ذرية القشتالين لن تصبح ابنة زنا فيها مثل البذرة الجيدة في أرض جرداء»[11].

على العكس، فإن الأرض السخية تحفز جهد المعرفة لدى من يجعلونها تنتج، وتلد جيلا وخيرا من الحكماء أمثال خوسيه ثيلستينوموتيس Celestino Motis (1808-1732) العالم الطبيعي من كولومبيا الذي ينافس لينيو Linneo وألكسندر فون هومبولت، والخلاسي الاكوادوري فرنثيسكو إيوخينيو دي سانتاكروث اسبيخو (1747-1795) الطبيب، والفيلسوف، والناقد، الصحفي،

وإحدى ألمع شخصيات التنوير الأمريكي اللاتيني، والذي أسهم في النضال ضد النزعة المدرسية، وفي إدخال مفهوم للعالم يتمشى مع الحقائق الاقتصادية الجديدة.[12] ويفيد هذا الجهد بصورة بارزة الصحافة الدورية التي تظهر في هذا القرن على أيدي مجمع كريولي من الرجال المتفقهين، المصممين على أن ينشروا في أمريكا مبتكرات العلم والتكنيك الضرورية لتقدمها الاقتصادي والإيديولوجي. يجهد السكان الكريول لترقية الوعي العام ولتطوير الزراعة والصناعة الأمريكيتين، وفق أحدث الطرق. ويضمون جهودهم لهذا الغرض حول«الجمعيات الثقافية لأصدقاء البلاد» التي يعاون فيها شعراء واقتصاديون، مربون وفلاسفة، في تزاوج خصب للدوافع الإبداعية. وفي ذلك الحين يبدأ السكان الكريول في الإحساس بضرورة معرفة ماضيهم. ويرد الجروقي الأمريكيون اللاتين باعتبارهم «كريول» جرحهم الاستبداد البوربوني إزاء الإهانة التي شعروا بها في المرسوم الذي أصدره كارلوس الثالث بطردهم عام 1767 ويدافعون بفخر عن ماضيهم السابق على الغزو الإسباني وعن حقهم في الحياة على أرض تخصهم. وهكذا يشرع في تمجيد التاريخ السابق على الغزو الجزويت المكسيكيون فرنثيسكو سافييه ليجري 1729-1788 (Xavier Alegre)، وفرنثيسكو سافييه كلافيخيرو 1731 (1802-Xavier cIavijero)، وأندريس كابو (1739-1803)، وخوان لوير مانييرو (1744-1802)، وبدروخوسيه ماركث (1741-1820) وآخرون غيرهم. وقد تغنى الراهب الجواتيمالي رافاييل لنديفار 1793-1731 (landivar) في أشعار لاتينيه رائعة بـ Rusticatio Mexicana ممجدا الأرض الأمريكية. ويسهمون جميعا في خلق الوعي الانفصالي للبرجوازية الكريولية من ملاك الأراضي. وفي البرازيل، وسيرا على نهج أنطونيو فييرا 1697-1608 (Vieira) وجريجوريو ماتوس 1696-1633 (matos) الذي تنهمر معه كل الحياة الخلاسية، المفعمة بالألوان والحسية، لشعب مصنوع من عروق هندية، وبيضاء، وزنجية- تنشأ محلية الشعر القصصي الرعوي لجوزيه بازيليوداجاما gama) da 1740- أو 1741-1795)، الذي تعبر قصيدته أوراجواي Uraguai عن مشاعر مناقضة لمشاعر الغزاة، كان الشاعر قد كشف عنها في سوناتا مكرسة للثائر البيروانى العظيم توباك أمارو Tupac Amaru ويشعر السكان الكريول أن قلوبهم تخفق لمفاهيم الحرية، والاستقلال، والثورة التي تأتي من المستعمرات الثلاث

عشرة حديثة التحرر من إنجلترا، وكذلك من فرنسا التي فرغت لتوها من إصدار إعلان حقوق الإنسان الذي ترجمه الكولومبي انطونيو نارينيو(1765-1823) وطبعه سرا عام 1794، وجعله يبلغ أقصى أركان جنوب القارة. لهذا، حينما يغزو نابليون إسبانيا ويرسل نواب المستعمرات إلى المجلس النيابي لقادس، يجرؤ أحدهم، وأبلغهم وهو الاكوادوري خوسيه مخيا (1777-1813)، على أن يقول. «يجري الحديث عن ثورة، وعن وجوب رفضها. سيدي، إني لآسف، ليس لوجود ثورة، بل لعدم وجودها. وكلمات الثورة، والفلسفة، والحرية، والاستقلال، من النوع نفسه: إنها كلمات ينظر إليها من لا يعرفونها على أنها طيور شؤم، لكن من لديهم أعين يحكمون، وإذا حكمت فإنني أقول، إن من المحزن ألا تكون في إسبانيا ثورة».

3- الآداب والانعتاق

لم تحدث في أسبانيا حينئذ ثورة، ولا كان يمكن أن تحدث،[13] لكنها حدثت، في المقابل، في المستعمرات الأمريكية، حيث بلغت البرجوازية الكريولية حد تكوين طبقة تملك وعيا تاما بنفسها، وتطمح إلى تتويج علاقات الإنتاج الجديدة الناشئة في العالم الجديد ببنية فوقية سياسية وإدارية قادرة على الحفاظ عليها وجعلها تزدهر. وليس من داع للتشديد على العلاقات الوثيقة بين الأدب والحياة خلال النضال التحرري، إذا تذكرنا أن سيمون بوليفار (1783-1830) قد ترك صفحات ذات قيمة أدبية لا تقبل الجدل، وأننا لا نكاد نجد شخصية من بين المحررين لا تكون قد تركت آثارا في آدابها القومية. إلا أن الفنزويلي أندريس بيو 1781-1851 (Bello) ربما كان هو الذي سيتولى، في أشعار رنانة كلاسيكية جديدة، إطلاق نداء استقلالنا الفكري، وقد ظهرت قصيدة نداء إلى الشعر في لندن، عام 1823، قبل أن تصدر في أياكوتسو Ayacucho وفيها يخص «ربة الشعر المقدسة»:

آن أوان أن تتركي أوروبا المثقفة،
التي تكرهها ريفيتك المحلية،
وأن توجهي جناحك إلى حيث يفتح
لك عالم كولومبس مشهدة الرحب.

لا يوقفنك، أيتها الربة !،
هذا الإقليم من النور والبؤس،
حيث منافستك
الطموح الفلسفة،
التي تخضع الفضيلة للحساب،
قد اغتصبت من الموتى عبادتك،
وحيث تهدد أفعى الهيدرا(*5) المتوجة
بأن تجلب من جديد الفكر المستعبد
وليل الهمجية والجريمة العتيق،
وحيث الحرية دوار بلا جدوى،
والخنوع إيمان، والخيلاء عظمة،
والفساد يتسمى ثقافة.

بعدها تصل جوقة الشعراء الذين يتغنون بالاستقلال وبأبطاله: الاكوادوري خوسيه خواكين دي اولميدو (1780-1847) Olmedo، الذي كان قبلها في برلمان قادس وتحدث في صالح الهنود، والمكسيكي أندريس كينتانا رو (1787-1851) Quintana Roo، والأرجنتيني خوان كروث فيرالا Verala (1794-1839)، وجميعهم شعراء (رسميون) كذلك بعض الشيء، تطويهم وتنتشلهم بعدها صراعات الزعماء.

ربما لهذا السبب نجد نبرتهم حزينة ومرة، كما يصبغ الشوق المخفق للحرية بالحزن العميق، الشعر المتوقد لمن كان حينئذ أول الشعراء الرومانسيين، بالرغم من ردائه الكلاسيكي الجديد، ألا وهو الكوبي خوسيه ماريا هيريديا Heridia (1803-1839). إن بيو وهيريديا مثالان بارزان للنزعة الأمريكية المناضلة. فكلاهما يحمل عاطفته الإبداعية إلى ما هو أبعد من موطنه المحلي وينخرط في الحياة المكسيكية أو التشيلية، صانعا الوعي مثلما أقام قبلها بوليفار أمما. كانت الحركة قد انتشرت بين الكتاب والمحاربين في كل أنحاء القارة مساهمة في تدعيم الوحدة الإيديولوجية الأساسية في أمريكا اللاتينية، والمؤسسة على التماثل الأساسي لمشكلاتها الاقتصادية والسياسية والاجتماعية. ولا يهم، مع الاستقلال، أن تشتعل الصراعات بين الزعماء المتخفين في زي فيدراليين ومركزيين، ولا أن تجاهد

كل أمة في أن ترفع، ضد الأخريات، خصائصها وسماتها الخاصة. وثمة جهد مبالغ فيه لتحديد الحدود القومية بدقة، في حين يكشف الأدب المشترك وحدة الضمير الأمريكي. لهذا، فحين يشرح خوسيه خواكين فرناندث دي ليثاردي (1776-1827) المجتمع المكسيكي، تحس كل مجموعة قومية بأنه يقوم برسم صورتها، وفي نهاية المطاف، فإن الجهد ذا النزعة الأهلية الذي يشعل أشعار الأرجنتيني بارتولوميه هيدالجو (1788-1823) والبيروانيماريانو ميلجار (1791-1815) Melgar، والأنتيلي دومينجودل مونتي (1804-1853) Del Monte متماثل لديهم جميعا. وهو لديهم جميعا محاولة للتعبير عن الوعي الأمريكي الجديد، انطلاقا من إنسان الشعب، الذي يجتذبه النزاع. وينتهج دل مونتي طريقا خاطئا حين يزعم أن شكلا تقليديا إسبانيا، هو الرومانسي نسيته الجماهير الكوبية، يضم الرسالة الجديدة[(*6)]. لكن ميلجار يعود إلى البارافي Yaravi[(*7)] وهيدالجو يصادف في اللهجة الجاووشية الوسيلة المناسبة لهذا الشعر ذي الجذور الشعبية الخالصة. أما دل مونتي في كوبا، وخوسيه خواكين بيسادو Pesado (1801-1861) في المكسيك فيمثلان القرار الأرستقراطي لإخضاع الدوافع الجديدة ذات الجذور الشعبية والتي تنبعث متفجرة مع الرومانتيكية، لقوالب تقليدية، محافظة ورجعية.

كان الشعراء الكلاسيكيون الجدد الذين تغنوا بحروب الاستقلال وبأبطالها، والذين تحولوا فيما بعد إلى زعماء متناحرين، كانوا قد عبروا ببلاغة غير عادية عن مفهوم طبقة اجتماعية للعالم، طبقة النبلاء ملاك الأراضي الذين كانوا يطمحون إلى استبدال السيطرة الإسبانية بسيطرة كبار الملاك الزراعيين الكريول المحليين، دون تغييرات جوهرية في البنية الاقتصادية والاجتماعية السارية. لكن غالبية الجيوش كانت تتكون من أقنان، وهنود، وبيض فقراء، وزنوج، وخلاسيين من كل نوع، وكان لابد من الالتفات إلى مطالبهم، على نحو من الأنحاء، خصوصا حين يظهر من بين صفوفهم زعماؤهم العضويون الذين بلغوا حد أن يقارنوا بالنبلاء في قوتهم العسكرية. وما كلف في أوروبا قرونا من العرق والدم-أعني الانتقال من التفتت الإقطاعي إلى الوحدة القومية-كان لابد من إنجازه في أمريكانا في ثلاثة عقود على الأكثر. وعلى ضوء تجارب أوروبية لاحقة انتبه المفكرون الأمريكيون اللاتين، إلا أنه كان من الضروري البدء بتغيير الحياة من أجل

تغيير الأدب جذريا. ويجسد الأرجنتيني إستيفان إتشيفيريا (1805-1851) نمط الكاتب الرومانتيكي الأمريكي اللاتيني الذي أراد أن يشمخ بلده الذي تمزقه النزاعات الأهلية أسلوبا جديدا-في الحياة وفي الأدب. وقد جرت محاولات للتقليل من مزايا إتشتفيريا كمؤسس ومنشئ، وذلك بالتشديد على مبدئه الفكري، لكن عقيدته الاشتراكية Dogma Socialista لا يقلل منها ما يمكن أن يكون فيها من سان-سيمون ومن لامنيه، Lammenais، من ماتزيني أو لرمينييه Lerminies، وحتى جوانب ضعف روايته (الأسيرة) لا يمكنها أن تحجب شعبيته الخصبة ولا أن تجعلنا ننسى النفس القوى الذي ينبعث من الصفحات الواقعية (المذبح = المسلخ) لكن مع محدودية إتشيفيريا، فإنه سوف يبقى رغم كل شيء بسبب الوحدة الوثيقة بين حياته وعمله.

4- النضال من أجل الحرية والعدالة

بعده-وبعد كل الرومانتيكيين الذين عاشوا وكتبوا مثله بدرجة أو بأخرى- جاء جيل المؤسسين، جيل أيديولوجي تلك البرجوازية الليبرالية التي حاولت استبدال الرأسمالية الحديثة بالتنظيم الذي انقضى زمنه لملاك الأراضي. إنها ساعة البردى (1810-1884) Alberde، وميتري Mitre (1821-1906) وسارمبينتو (1811-1888) Sarmiento. (فالأسس) لأي لبردى تصوغ الحياة الدستورية الأرجنتينية، نازعة الفوضى، و (فاكوندو) سارمبينتو سيظل دائما أحد أهم كتب أمريكانا التي تستبق ذلك التفسير الخاص للأنواع ا لأدبية-السوسيولوجيا، والسيرة، والرواية، والتاريخ-الذي يعتقد بعضهم بسذاجة أنه ملكية قاصرة على وقتنا الراهن، وهي ليست سوى تعبير عن الضرورة الملحة للتوحيد بين الحياة والشعر في تمحيص معذب لجذور مشكلاتنا الجماعية الكبرى. فالأدب يشير إلى دروب أو يعلن الفعل المستقبلي، ويشكل البرنامج الذي سينفذه فيما بعد ميتري وسارمبينتو في رئاسة الجمهورية الأرجنتينية، كما سيقوم بنيتو خواريث (1806-1872) Juares فيما بعد بنشر وتحقيق مثل الإصلاح المكسيكي. هذه حقبة من الكتاب المنخرطين بحماسة في المهام السياسية، إذ وصلوا، للمرة الأولى، إلى السيطرة على الشؤون العامة. حينئذ يظهر الزعماء المثقفون للبرجوازية الليبرالية، للرأسمالية الصاعدة، الذين، بتعبير أندريس بيو، يفتحون الحقول السخية وغير المستغلة

تقريبا لأمريكا أمام المهاجر والمستثمر الأجنبيين. الحضارة، التي تأتى من أوروبا وأمريكا الشمالية برجال ورؤوس أموال، تنفجر في الأراضي التي تهرب منها الهمجية البدوية أو تختفي.

وعلى الفور يعطى الأدب، في مارتين فييرو للأرجنتيني خوسيه فرناندث (1834-1879)، في المقام الأول، احتجاج إنسان الأرض، الذي طرد منها. كذلك يشجب وجود المهاجر، وسوف تمضي الرواية والمسرح مظهرين تغلغلهما البطيء، واندماجهما، أحيانا، مع السكان الكريول. الآن يشارك الأدب بطريقة واعية في الحياة الاجتماعية، ويصاغ بقصد كامل للتأثير في مختلف الجماعات. وحين ينبعث الزعماء المثقفون الرجعيون تنتصب في مواجهتهم، عنيفة وهادرة، كلمة الشجب والسباب إذا اقتضى الأمر، للإكوادوري خوان مونتالفو (1832-1889) أو للبيرواني مانويل جونثالث برادا (1848-1918). ومع التغلغل البطيء لرأس المال الأجنبي تزدهر المدن، وتتطور الصناعة، ويتزايد الاهتمام والقلق على العلم وعلى التكنيك المعاصرين. والموضوعة (الثيمة) الريفية، في الأدب الروائي في المقام الأول، توضح التحول العميق الذي تعانيه أمريكا في مناظرها، وفي قومها، وفي عاداتها، وحتى في لغتها. فبجانب المصانع حديثة الازدهار تولد إنسانية جديدة تكونها مخلوقات قادمة من كل الأرجاء دون جذور في الأرض ولا تجمعها إلا خاصية مشتركة: استغلالها وبؤسها تدخل البروليتاريا الأمريكية اللاتينية في الحياة وفي الأدب.

وحين يبدأ العالم مرحلة تاريخية جديدة بتطور الامبريالية يكون من نصيب أمريكانا أن تلعب الدور السلبي لأرض تفتح ولميدان قتال. وكانت قد عرفت الأعراض الأولى للإمبريالية، وكان عليها أن تقاتل، في الشمال وفي الجنوب، ضد غزاة أجانب. كانت المكسيك قد عانت من الغزو الأمريكي الشمالي (1846-1848) الذي حرمها من النصف الشمالي لأراضيها وبعد ذلك بقليل، من 1862 إلى 1867 من الغزو الفرنسي ومن مهزلة مكسميليانو الإمبراطورية. لكن الغزاة الجدد من الإمبريالية المصرفية ليسوا بحاجة، بعد، لأسلحة أو جيوش. فمع آلاف المهاجرين من البلدان الفقيرة تغلغلت فروع لبنوك ومكاتب تمثيل لاحتكارات وتروستات القوى العظمى محملة بالجنيهات الإسترلينية، والفرنكات، الماركات والدولارات. وراقبت المدن

والقرى بدهشة عرضا جديدا. يكتب أدولفو ميتري في تصديره لرواية (البورصة) (1891) لخوليان مارتل (خوسيه ميرو، 1868-1896). «في عام 1889 وصل إلى ميناء بونيوس آيرس ثلاثمائة ألف مهاجر، وأدرجت في السجل التجاري مائة وأربع وثلاثون شركة مساهمة برأسمال يتجاوز خمسمائة مليون بيسو، وفي سوق الأوراق المالية-الكائن في ميدان مايو-تبلغ التعاملات ألفا وخمسمائة مليون كل شهر»[14]وبسماد رأس المال الأجنبي تنمو وتزدهر برجوازية جديدة، سلالة ذهبية من الملوك البرجوازيين كالتي يصفها روبين داريو(1867-1916) في (أزرق) (1888) المستلهمة من شخصية واقعية، هي إدواردو مكلور، مدير صحيفة لا إبكاو La Epoca الصادرة في سانتياجودي تشيلي، والتي عمل بها الشاعر النيكاراجوي الشاب.[15] ونحن نعلم كيف كان ذلك الملك البرجوازي الذي رسمه داريو «يملك قصرا منيفا، جمع فيه ثروات وقطعا فنية رائعة). وكيف كان يخلط بذوقه الرفيع قراءات من خورخي أونيت «أوكتباً جميلة حول مسائل نحوية، أو نقدا بديعيا. نعم: إنه مدافع عنيد عن الاستقامة الأكاديمية في الآداب، وعن الأسلوب المرهف في الفنون، انه روح سامية، محبة لطلب البحر ولفن الخط». وذات يوم حملوا إليه شاعرا جائعا بالطبع، لكن مازال به من القوة ما يكفي لنزع ريشة إيتشيفيريا والحلم بالثورات. قال الشاعر: «أردت أن أكون محاربا ! فسوف يأتي زمن الثورات العظيمة، بمسيح كله ضوء، كله تحريض وقدرة، ولابد من استقبال روحه بالقصيدة التي تكون قوس نصر، بمقاطع من الصلب، بمقاطع من الذهب، ومقاطع من الحب» لكن الملك البرجوازي، الذي لم يكن، بالطبع، ميالا للثورات، أجاب الشاعر: «ستديرن ذراع البيانولا[*8]. ستغلقن فمك. ستبعثن أصواتا من صندوق موسيقى يعزف فالسات، ورقصات، إذا لم تفضل الموت جوعا. قطعة موسيقى مقابل كسرة خبز. لا رطانة ولا مثل».

يكشف داريو موقف البلوتوقراطية الجديدة التي تحفزها الإمبريالية وبعدها سيشير إلى دلالة تلك الأخيرة وخطرها، لكنه مع فتحه الطريق لجزء كبير من كتاب عصره، فضل أن يدير ذراع بيانولا الفالسات قبل أن يواجه الملك البرجوازي وسادته الأجانب. فالإمبريالية هي تجربة الحياة التي يواجهها رجال حركة الحداثة، وإذا كانت تمثل لبعضهم، وعلى رأسهم

داريو، فرصة لتجويد النظم والنثر المتكلفين والحسيين، فرصة للهروب المبالغ فيه فإنها كانت، بالمقابل، توقظ في آخرين، مثل خوسيه مارتي Marti (1853-1895)، العاطفة المقاتلة وتضع التكلف الشكلي في خدمة نضال لا يتوقف في سبيل الحرية والعدالة. فكل عمل مارتي مكرس لمعركة واضحة من أجل حرية أمريكانا ومن أجل تحقيق «توازن العالم»-بتعبيره. وتتجاوز رؤيته السياسية أغراض الإيديولوجيين الديمقراطيين البورجوازيين الذين سبقوه وتفتح الطريق نحو آفاق جديدة محولة النضال من أجل التحرير القومي لكوبا إلى نزال أعمق وأوسع ضد الإمبريالية، يقوم على أكتاف رجال الجماهير العاملة. لم يكن ماركسيا، لكنه مهد الطريق للحلول الاشتراكية. ولأنه فهم-وقال-كيف أن «كل درجة اجتماعية تحمل تعبيرها إلى الأدب، بحيث يمكن من مختلف مراحله أن نقف على تاريخ الشعوب، بشكل أصدق من التقويمات والعقود» لهذا السبب عينه جاهد للعثور على التعبير المناسب للحظته التاريخية، لحظة النضال ضد الإمبريالية، التي مازالت لحظتنا، ولهذا أيضا يظل حثه للشاعر صحيحا تماما حيث يقول: «اجمع في حزمة عالية، واقذف إلى اللهب الأحزان المعدية، والصور اللاتينية الفاترة، والقوافي المتراصة والشك الغريب عنك، وشرور الكتب، واليقين المسبق، واستدفئ باللهب الناجع من يرد هذه الأوقات المؤلمة التي يستيقظ فيها في الذهن المخلوق الناعس، فكل البشر منتصبون على أقدامهم فوق الأرض، شفاههم مضمومة، والصدر الجسور عار وقبضتهم إلى السماء، يطالبون الحياة أن تبوح بسرها».

الحواشي

(*1) ناقد كوبي (ولد في سانتياغو 1911) من أعماله الأساسية: قضية الثقافة الكوبية (هافانا 1939)، المحتوى الاجتماعي للأدب الكوبي (مكسيكو 1944)، البطولة الفكرية (مكسيكو 1955)، تنقيب تاريخي حول الآداب الكوبية (هافانا 1960)، الاستاطيقا (الحس الجمالي) والثورة (هافانا 1963)، نقد العصر ومقالات أخرى (هافانا 1965)، الفكر الحي لدى ماسيو(هافانا 1971). يعمل أستاذا في جامعة هافانا ومديرا لمعهد الأدب واللغات. [المراجع].

(*2) ايفان بافلوف فيزيولوجي روسي (1849-1936) نال جائزة نوبل سنة 1904 لاكتشافاته في مجال الغدد الصماء والأفعال المنعكسة. [المراجع].

(*3) إحدى مدن كولومبيا وعلى اسمها تسمى إحدى مقاطعاتها. [المترجم].

(*4) سبق أن أوضحنا من قبل معنى كلمة كريول. Criol ونستعمل لها هنا كلمة سكان محليين أو نستعملها بلفظها الأجنبي. [المراجع].

(*5)الهيدرا: أفعى خرافية ذات سبعة رؤوس قتلها هرقل. [المترجم].

(*6) هي القصيدة الملحمية أو الحكاية الملحمية. [المترجم].

(*7) اليارافي هي الأغنية الهندية الحزينة. [المترجم].

(*8) علبة تصدر الموسيقى وتدار باليد. [المراجع].

الهوامش

(1) Jose Carlos Mariategui, Siete ensayos de intepretacion, de la realidad peruana, La Habana, Casa de las Americas, 1963, pp. 15-16.

(2) V. I. Lenin. El imperialismo, fase superior del capitalismo, Moscu, Ediciones en Lenguas Extranjeras. s.f., pp. 136- 137.

(3) Jose Maria Castellet, La actual literatura lafiuoamericaua vista des de España. en Panorama de la achual literatura latiuoamericaua.

وهي حلقة نظمها مركز الأبحاث الأدبية في دار الأمريكيين، هافانا،

Casa, 1969, pp. 35-38.

(4) «إذا كان من الممكن على نحو من الأنحاء أن نستخلص تخطيطيا السمة الميزة للمعنى الراهن لأدبنا، فان القصد المتقد لذلك هو احتضان الواقع الذي يحوطنا، عاريا وجوهريا».

Juan Carlos Portantiero, Realismo y realidad eu la narrativa argeutina, Bueues Aires, Procyon, 1961.

(5) يشخص أروم Azzom «جيل عام 1054» الساري، وفقا لحسابه الزمني حتى عام 1984، بهذه الكلمات: «بوجود هذا الجيل في عالم اختصرت فيه المسافات، فانه في مجموعه عالمي جدا في الرؤية وفي الوقت نفسه جدا في جذوره. وإذ يتهدده خطر اندلاع نووي فانه يميل إلى استبدال العذاب الميتافيزيقي بالموقف الحانق. وبتضامنه مع مصير الإنسان المعاصر، فانه يود أن نكون أعماله شهادة عن زمنه ولزمنه. وباقتناعه بان ماضيا مفلسا لا يفيد في حل مشكلات الحاضر، فانه لا يقبل العيش بقيم موروثة ولا يود أن يكتب ملتصقا بجماليات تسبب الشلل. إنه يحتقر بالتالي أدب التكلف والبهجة، ويبحث عن الكلمة الجوهرية، عن اللغة المباشرة، والالتصاق بالأشياء المباشرة. الخبز يعود خبزا والخمر خمرا، لكنها خمر من الحنق يسود في كل مكان-في الروح وفي الكلمة-تسود عموما الجملة اليابسة، والشعر المر، والقصة والرواية الواقعيتين في الواقعية الجديدة، وبالمقال المتهم والقاسي، ويظهر على المشهد مسرح العبث».- Jose Juan Arrom, Esquewa generacional de las let-ras hispanoawenicanas. Ensaye de un metodo, Bogota Instituto Caro y Cuervo, 1963.

(6) Jose Carlos Mariategui, Aniverario y balance, en Amauta, ano III, num. Lima, septiembre de 1928.

(7) Fidel Castro, Palabras a los intelectuales, La Habana,Consejo Nacional de,Cultura.,1961.

(8) «لقد جبت البحر ثلاثة وعشرين عاما، دون أن أغادره وقتا يذكر، ورأيت كل المشرق والمغرب، الذي قطعته لأبلغ طريق الشمال، الذي هو إنجلترا، وجبت غينيا..» كريستوفركولومبس، يوميات الإبحار. من هذا العمل أخذنا كل مقتطفات كولومبس.

Cristobal Colon, Diario de navegacion, La Habana, Comision Nacional Cubana de la Unesco, 1961 p. 143.

(9) Antonio Castro Leal,Probgo a las Poesias Francisco te Terrazas, Mexico, Porrua, 1941, p. IX.

(10) Afranio Coutinho,Coceito de literatura brasileira (ensaio), Rio de Janeiro, Livraria Academica, 1960 pp.18-19.

(11) Jose Martin Felix de Arrate,LIave del nueve mundo antemural de las Indi-as Occidentales. La Habana descripta: noticias de su fundacion,au-meuntosy estado, La Habana, Comision Nacional Cubana de la Unesco, 1964, p. 288.

(12) Cf. Manelisa Lina Perez-Marchand, Dos etapas ideologicas deld Siglo xviii en Mexico a traves de los paples de la inquision, Mexico, El Colegio de Mexico, 1945, y padlo Gonzalez Casanova, El misonelsmo y la moder nidad Cristiana en di siglo xviii, Mexico, El Colegio de Mexico, 1948.

(13) انظر بهذا الصدد تحليلات ماركس الصائبة في مقالاته، إسبانيا الثورية، في صحيفة النيويورك دايلي تريبيون، من سبتمبر إلى ديسمبر عام 1854، المجموعة في:

C. Marx y F. Engels; La revolución española, Nosciu, Ediciones en Lengues Extramijeras, s.f. pp. 5-72.

(14) Buenos Aires, Estrada, 1946, p. IX

(15) cf. Armando Donoso,La juventud de Ruben Dario, en Nosotras,Buenos Aires,abril de 1919.

11 صراعات الأجيال

أدولفو بررييتو[*1]
Adolfo Prieto

1 - افتراضات منهجية لتحليل الأجيال

لا يجب المبالغة في قيمة مفهوم صراع الأجيال إلى حد أن نفترض فيه أنه الدينامية التي تحرك مسار التاريخ أو أن ننسب إليه الطابع المجسد لأعمق المثيرات الاجتماعية. فقد يصاحب صراع الأجيال أحيانا عملية تغيير بكل طاقتها الاجتماعية الحقيقية وقد يعبر عنها وقد يشير، وأحيانا وعلى مستويات محدودة جدا، إلى أوجه عدم التوافق بين بعض المجموعات الاجتماعية، وقد يجسد، أحيانا أخرى ببساطة، النزاع من أجل فرض (أو الإبقاء على) إيماءات، أو موضات، أو علامات اصطلاحية داخل نطاق مجموعة مهنية أو إيديولوجية، أو داخل نطاق مدرسة فكرية وطائفة فنية.

فقد أعلن الجيل الرومانتيكي الأول، في الريو دي لابلاتا، قطيعة جذرية مع العالم الذي يمثله رجال الجيل السابق، مع التسليم بأن هذه القطيعة

تتضمن وضع نظام السلطة وتوزيع الثروة موضع التساؤل، وكذلك امتلاك لغة مختلفة بدرجة كافية وبلاغة قادرة على تقديم واقع يجري التفكير فيه والإحساس به باعتباره واقعا جديدا. لكن الجيل الرومانسي الثاني، المفتت والموزع على بؤر اهتمام مختلفة، لم يعد يقر بأنه رومانتيكي إلا في المجال المحدود بكونه اتجاها أدبيا وفي استثارة معينة للحساسية الجماعية. وقد استطاع إيتشيفريا إدخال موضوعة (تيمة) الصحراء في الأدب القومي الأرجنتيني في الوقت الذي كان يطالب فيه بالامتلاك الفعال للأراضي التي يسيطر عليها الهنود، ويضع أسس لائحة لممارسة السلطة السياسية والاقتصادية. واستطاع سارمييينتو أن يرج العمود الفقري للغة الإسبانية الموروثة بالاندفاع نفسه وبالأسباب نفسها التي هاجم من اجلها استمرار المؤسسات السياسية والاجتماعية للاستعمار. لكن أندرادي أصبح مجرد ناظم أشعار ملتصق بالصيغ النمطية لمدرسة أدبية، وأصبح ريكاردو جوتييريث غنائيا تغريه المبالغة العاطفية. وبالمقابل، فإن خوسيه إرناندث، الاسم الهام في هذا الجيل، لا يكاد يبلغ حد الاندراج ضمن الإطار العام للرومانتيكية.

هذه الحالات تبين الحجم المختلف الذي تكتسبه ظواهر تقدم عادة على أنها ذات بؤرة واحدة وتتبىء عن الحذر الذي يجب أن تستخدم به المصطلحات القادرة على إضفاء محتوى على مفهوم الجيل. ومن المناسب كذلك إبراز ميزة قصر تلك المصطلحات دائما على تحليل الأوضاع التاريخية جيدة التحدد والتعين، لأن العكس يحمل مخاطر تذوب دلالاتها النوعية في وصف ظاهرة تعادل «روح العصر»[1].

في مراجع وكتب تاريخ الأدب من المألوف أن نصادف استخدام تخطيطات للأجيال من أجل قياس المد والجزر في تيارات الأفكار أو العمليات الاجتماعية التي تشمل مساحة جغرافية بالغة الاتساع. فالحداثة، على سبيل المثال، قد بلغت انتشارا عاما بصورة تكفي لرصد تأثيراتها في مجمل بلدان أمريكا اللاتينية تقريبا، لكن مع الإقرار بهذه الحقيقة فإن من الواضح أن منظور التحليل الصحيح يجب أن يستعرض في كل وضع قومي طبيعة المجموعات التي جسدت الحركة والمشروعات المختلفة التي نفذتها من خلالها.

هكذا، وفي إطار تاريخ شامل يحبذ قبول الكيان «كتلة أمريكا اللاتينية»،

ويتيح التحقق من إحداثيات للمعنى تتجاوز الحدود القومية، يجب، بالضرورة، البحث دائما عن التعديل الذي يتطلبه التاريخ الداخلي لكل واحد من المجتمعات التي تشكل الكتلة. فقد دمرت الأحداث الثورية في المكسيك بالنسبة لهذا البلد المعابر التي دخلت بها بلدان أمريكية لاتينية أخرى إلى تاريخ القرن الحالي، وحدد نظام فارجاس، في البرازيل، والبيرونية في الأرجنتين، العملية الاجتماعية في كلا البلدين بملامح ليس لها نظير، وتظهر الرفاهية الاقتصادية ونتائجها في فنزويلا، منذ عقد الخمسينات، بحجم غير معهود في الأمم المجاورة، أما الثورة الكوبية، منذ عام 1959، ورغم أنها تقدم دائرة تأثير إيديولوجي واسعة، فإنها تؤثر على سكان الجزيرة بدرجة لا يمكن فهمها إلا على نطاق قومي محدد.

هذه الملاحظات موجهة، بالطبع، إلى الافتراضات المنهجية التي يجب أن تقوم عليها كل محاولة لتحليل جيلي شامل. وفي العمل الحالي، بطابعه الموجز المحدود، يمكن بل يجب فهم هذه الملاحظات على أنها إطار معترف به لأوجه نقص التحليل للإمكانات المتعددة التي تظل دون تطوير مناسب.

2- الجيل الطليعي.

يشيد الكبار عالما يقدسون مؤسساته، ويخلقون معاييره التربوية، ويقررون تسلسل قيمه وأولوياته، ويخترعون الأساطير التي يكسون بها أشواقهم ومخاوفهم لكن تاريخية هذا العالم، وطابعه العارض يتضمنان الاعتراف، الواعي بدرجة أو بأخرى، بأن الفوران البسيط للرجال الأصغر سنا يضع موضع التساؤل مشروعيته واتساقه. وكان الانتقال من جيل إلى آخر ملحوظا دائما كما بدا من البديهي دوما فعل الزمن التاريخي المحكوم بتبادل أجيال متتالية. هذه هي الطريقة التي يحكى بها العهد القديم (من الإنجيل-المترجم)، وهي الطريقة التي تبتذل في كل التقاليد الغربية والتي تضمن الاستمرار والرضى المسبغ على استخدام تعبيرات من قبيل «جيلنا» و«جيل آبائنا» و«الجيل الجديد».

ويجب أن نضيف على الفور إلى هذا الاعتراف أي إلى نقطة الاتفاق الحقيقية هذه حول وجود إيقاع للأجيال، تفرقة يقيمها التأمل التاريخي. ففي المجتمعات المستقرة أو المفروض عليها الثبات بشكل قوي يختزل الانتقال

من جيل إلى آخر إلى بديل بيولوجي والى دفع منتظم لعناصر شابة في بنية جامدة لا يمكن التأثير فيها إلا في جوانب ثانوية جدا: في الموضات، أو العادات اللغوية، أو مواضعات الكياسة. أما في المجتمعات الدينامية بسبب عمليات التغيير السريعة، على العكس، فإن كل جيل بيولوجي جديد يتولى تنسيق عوامل التغيير ويعلن أنه في صراع مكشوف بدرجة أو بأخرى مع جيل الكبار الذي يعوق تطور تلك العوامل.

منذ الثورة الصناعية الأولى أخذت أوروبا، وبعد ذلك البلدان الداخلة في فلك نفوذها، تنخرط بصورة متزايدة في عملية تحولات مفاجئة غالبا، وخاضعة أكثر فأكثر لحركة تسارع تسبب الدوار. أما في نطاق أمريكا اللاتينية فبعد الجيل الرومانتيكي الأول تتباعد بتقتير ملحوظ الأجيال التي تتحمل حقا شحنة خلافية مع الماضي القريب (الوضعية، والحداثة)، لكن بقدر ما تأخذ بلدان أمريكا الوسطى والجنوبية، التي هي كيانات طرفية، في الانضمام إلى العصب المحرك للبلد أن المحورية، بقدر ما تميل المجموعات «الجيلية» الجديدة إلى تدعيم دورها بوصفها مناقضة للمجتمع الذي يسوده الكبار.

إن تسارع هذه العملية خلال العقود الأخيرة، والظرف الذي يجعل كل مراقب لهذه العملية واقعا بالضرورة في إطار مظاهرها الأخيرة، يجعلان من الصعب ترتيب الأحداث، أي التمييز المسبق للمعطيات التي يمكن أن تجلو الصورة المضطربة التي تتجاوز وتعوق حكم المراقب.

إلا أننا نستطيع، برغبة متعمدة في التجريد، أن نشير خلال الشريحة الزمنية ولنصف القرن الأخير إلى ذروتين جيليتين يبدو أن أغلب السمات المميزة للفترة تستمد منهما. وتتطابق هاتان الذروتان مع ظاهرتين لهما أهمية عالمية: هما اندلاع الحرب العالمية الأولى ونهاية الحرب العالمية الثانية، ويمكن إلى حد كبير اعتبارهما بمثابة جزر لهذين الحدثين.

والوصف الموجز لأولى هاتين الجبهتين الجيليتين يمكن، بسبب منظورها الزمني المؤكد وبسبب صفاء الأعمال والإيماءات الممثلة لها، أن تسهل الوصول إلى نواة السلوك لما يمكن فهمه بشكل محدد على أنه ظاهرة جيلية فبين عامي 1922 و 1927، على وجه التقريب، قامت مجموعات من الشباب الذين ولدوا مع بداية القرن بإثارة الضوضاء والهياج في مدن أمريكا الرئيسة.

وكانت الطليعية في الفن والراديكالية في السياسة هما الدافعين الأساسيين اللذين التقطهما الشباب من مجال خبرات أوروبا التي غيرتها تأثيرات الصدمة الحربية الحديثة. كانت باريس، ولندن، وزيوريخ في ذلك الحين تنشر، في لحظة ابتهاج كونية، بيانات فنانين عديدين تمثل الطليعة بالنسبة لهم إمكانية التعبير عن صورة جديدة للعالم. كان هؤلاء الفنانون صاخبين، وغير ممتثلين، وواثقين من أنفسهم يتباهون، تحت تناقضاتهم اللانهائية، بموقف مترفع وعدواني يرفض التقاليد والماضي المباشر. وعلى مستوى آخر، كان استيلاء البلاشفة على السلطة في روسيا قد أطلق موجة واسعة من التعاطف مع الحركات ذات المطالب الاجتماعية التي كانت تتأجج فيها، على أسس أخرى، رغبة في القطيعة مع الماضي. وأخذت مواقف النزاع الحقيقي، المنفصلة عن أسبابها الأصلية المعقدة، تتكيف، بدرجات متفاوتة من الشدة، مع واقع مهيأ تماما لإشارات الجدة والتغيير. كانت أمريكا، من خلال إدراك رجالها الأكثر شبابا، تحاول الزج بنفسها في قلب التاريخ.

كانت الطليعتان الفنية والقتالية السياسية، رغم أنهما بدتا في أحيان كثيرة كنشاطين متناغمين، تميلان بالأحرى إلى التعبير عن نفسيهما في قنوات تواز صريح. وهكذا، بينما كانت مجلتا أماوتا Amauta التي تصدر في ليما، وكلاريداد (الوضوح) Claridad التي تصدر في بونيوس آيرس، تنشران الأدب الجدالي للاشتراكية الراديكالية، كانت الطليعة الأدبية تطلق قائمة أسمائها المدهشة: ماريو دي أندرادي، ومانويل بنديرا، وكارلوس دروموند دي أندرادي، وأليخو كاربنتييه، وخورخي لويس بورخس، وأوليفيريو خيروندو، وفيثنتى هويدوبرو، في مجلات، ومطبوعات وبيانات تركز على مناقشة ونشر الموضوعات الفنية.

وبسبب طبيعة المواد المستخدمة ذاتها وحرية الحركة الواسعة التي يمارسها ممثلو هذا التيار من الأدب الطليعي يتضح أكثر الاندفاع المجدد للشبان وكذلك موقف النفي الذي يجمع التنوع الظاهري للصيغ التعبيرية. فالحداثة المنبعثة من أسبوع الفن الحديث الأول في سان باولو، ومذهب الصرير estridentismo المكسيكي، والتحويرات الحدية للمساهمين في مجلة مارتين فييرتو Martin Fierro في بوينوس آيرس، والمحاولات المستقبلية أو التكعيبية المتناثرة، كلها تمر بقاسم مشترك هو رفض الأدب الرسمي والعالم

الذي يمثله. الاستفزاز الدائم لأنصار ذلك الأدب التقليدي والوقاحة التي لا تكاد تخفيها الأصالة الفائقة للأشكال كانا يسعيان إلى فرض هوية الجيل الجديد، وكذلك إلى مضايقة الكبرياء المقدسة للجيل السابق. وفي عام 1926، يبين الناقد روبرتو ف. خيوستي. في إجابته عن تحقيق صحفي، إلى أي مدى حقق شباب طليعة الريودي لابلاتا بعض أهدافهم المعلنة:

ماذا يعني لصق مجلات حائط، كما قيل لي إن بعض شبان مونتيفيديو سيفعلون، تقليدا لما فعله بعضهم في بوينوس آيرس، وتقليدا كما أفترض لما فعله بعضهم في باريس ؟... ماذا يعني نشر ظرف به بطاقات مطبوع عليها قصائد بحبر بنفسجي، مثلما فعل للتو صديق لي عزيز وموهوب، ومن أوروجواي إذا أردتم المزيد ؟ وماذا تقول في المأدبة المتجولة-في أوتوبيس على ما أعتقد-التي يعدونها لذلك الأحمق جومث دي لاسرنا ؟

نكات ؟ دعابات «صعاليك» مرحين ؟ فليحسبوني معهم في هذه الحالة، فلست من صخر. لكن ذلك أدب ؟ أف ! !! هل باسم ذلك يمكن أن ينكروا كل ماض، على كل من أحبوا وأحسوا هم مثلهم على الأقل، ويعبرون عن ذلك بعاطفة جياشة ؟ لا ! لقد كنا جميعا من محطمي الأصنام في سن العشرين، لكن شبان الحساسية الجديدة هؤلاء «يطربقون» الدنيا. ما أشد ادعاءهم![2]

وبحلول عام 1930، بدا أن الذروة الجيلية التي غذت الطليعة الفنية قد استنفدت شحنتها العنيفة. وبدأت فترة النضج الإبداعي بالنسبة لغالبية ممثليها هذا النضج الذي يتطور في عالم لا يختلف كثيرا عن العالم الذي رفضوه خلال سنوات الشباب الباكر. كانت الأزمة الاقتصادية، التي تستهل بالنسبة لعقد الثلاثينات مرحلة مظلمة من التوترات الدولية، تكتم الأصداء التي مازالت ترن من وهم ما بعد الحرب، وتستبق الرعب المشؤوم لعقد الأربعينات. وفي الأدب والفن، كان أولئك الشبان قد تمكنوا من جعل بعض المتجاسرات محتملة، كانا قد خففوا لغة الجلال الأكاديمي وأهالوا السخرية على الشخصيات السائدة في الدوائر الأكاديمية. وحين كفوا عن كونهم شبابا، بانتهاء العمل الجماعي، خلفوا وراءهم محصلة ربما كانت أقل أهمية مما افترضت البيانات ومما بلغت أصوات أكثرهم نشوة، محصلة تعيد تلك الصراعات التي واجهوا من أجلها عالم الكبار إلى حجمها الحقيقي.

يضم ذلك الجيل بعض صور التكنولوجيا الحديثة، ويجعل الكثير من الخرافات التي ينشرها ملكه الخاص. إن سرعة الطائرة، وكفاءة السيارة، وخط ناطحة السحاب، وعجائب فنان السينما، تشكل كلها ملامح العالم الذي يحس الشباب أنه عالمهم. إنه عالم تضفي عليه الآلهة الحارسة-بيكاسو، وتشابلن، ولوكور بوزييه، وسترافينسكي، وجويس، وفرويد-قيمة الكلمات السحرية، قيمة وسائط التوحد بين المبتدئين. عالم يسهل فيه تشوه المعايير الأخلاقية المتبقية من العصر الفيكتوري جو رحلة مرحة لاصطياد الأحكام المسبقة. بهذا المعنى، تكون مهمة التوافق مع الواقع المعاصر، مهمة «ضبط الساعة على الوقت» كما طالب بعض أكثر الطليعيين حماسا، قد تحققت بنتائج قيمة بالتأكيد. لكنها تحققت في مجال التبديات الفنية والأدبية، وفي إطار جمهور مهني تقريبا، أي، داخل مجموعات لا اسم لها، منزوعة الجذور من الإيقاع والخصائص الوظيفية للمجتمع ككل أو قادرة فقط على مصاحبته والتعبير عنه في جوانب جزئية جدا.

أما شحنة السلبية التي أعلن بها الفنانون الشبان بعد الحرب مباشرة قطيعتهم مع الأجيال السابقة فقد أصبحت حينئذ لا تمثلهم إلا بشكل محدود، وأظهرت فيهم حساسية يقظة، وحدسا لأسلافهم أكثر من القدرة على إجابة مثيرات الوسط المحيط بهم. وفيما عدا ذلك، فإن من المعروف أن أفضل ممثلي الطليعة كانوا بالإضافة إلى إزاحة العادات والشخصيات القديمة، يبحثون عن طريقة لإنقاذ بعض تيارات التقاليد، والى استيعاب الماضي-بعض أشكال الماضي-من الصيغ التعبيرية للحاضر. ومع مرور الأعوام جرب هؤلاء الكتاب أنفسهم التنازلات الفادحة أمام النزعة زاهية الألوان، وأمام الطابع المحلي، والفولكلور، المتضمنة جميعا في موقف الإنقاذ والاستيعاب ذاك. ومن الواضح في الأعمال الأولى لكاربنتييه، وأستورياس، وبورخس، أن هذا الموقف يعمل على موازنة السلبية التي تشدد على القطيعة بين الأجيال.

3- بعد الحرب العالمية الثانية

أ) وعي أخلاقي راسخ

إن عمل الكتاب الذين ظهروا خلال الأعوام التالية على الحرب العالمية

الأولى ووجودهم يسود لوحة الأدب الأمريكي اللاتيني المعاصر، ويمثل نقطة انطلاق حتمية من أجل تقييم دلالة الأحداث المنصرمة خلال الأربعين عاما الأخيرة. وتتضح قوة هذا المحور الجيلي، إلى حد كبير، من اتساع نطاق مؤلفيه من رجال الصف الأول من العدد الكبير منهم بصورة استثنائية. وتتضح كذلك من الظروف التاريخية التي تجسد فيها هذا الجيل، والتي كان من نصيبه أن يجسدها للأجيال التالية. فالفوران الإيديولوجي، «الإحساس الرياضي بالحياة» في الأعوام الأولى من عقد العشرينات، صب فيما بعد في الستالينية، ونظامي هتلر وموسوليني، وفي الأزمة الاقتصادية لعام 1929 وفي مأساة الحرب الأهلية الأسبانية، وفي الأحداث المختلطة التي أدت إلى الحرب العالمية الثانية.

في هذا الجو الشحيح بدا أن الدفعات المتوالية مقتصرة على العمل في الميراث الذي طرحه جيل سنوات العشرينات، على الإصرار على بعض ميوله، وعلى إعادة ضبط بعضها الآخر. وكذلك على الإدلاء بشهادة عن العصر. لكن ليس ثمة فورة جيلية، ولا تساؤل حقيقي عن أعلام الجيل السابق أو قطيعة مع العادات العقلية السائدة فيه. ولاشك في أننا يمكن أن نشير، في كل واحد من بلدان أمريكا اللاتينية، إلى وجود مجموعات متمايزة بدرجة كافية خلال هذه الفترة، وحتى إلى موقف بعض المؤلفين الذين ميزوا أعمالهم المبكرة بايماءة رفض واضحة، ورغم ذلك لا يتضح في مجموع تلك الأعمال محور للصراع يفصل هذه التعبيرات المنعزلة أو التي تنتجها مجموعات عن صورة العالم التي رسمها الكتاب البارزون للجيل السابق.

وبعد عام 1945 فقط، ومع نهاية الحرب العالمية الثانية، تبدأ في الظهور أعراض صراع عميق بين الأجيال. وبالطبع فإن لتأثيرات الحرب علاقة وثيقة بطبيعة الدوافع التي يقيم عليها الشباب موقفهم في لحظة توليهم لواقع عصرهم. وهذا الاندلاع الثاني، بخلاف الأول، لم ينته بإحساس بالتفاؤل المعدي، وبيقين جازم في استحالة مذابح أخرى، كما حدث عام 1918، كذلك لم يلهم جبهة من الأفكار أو يحدد مجرى لتيار عاطفي واضح الضفاف. بل بالأحرى كان الإحساس العام خلال الأعوام الأولى التي تلت الحرب هو الإحساس بهدنة مسلحة، بسلام مؤقت ينهار في جبهات خطرة. في هذا الجو من عدم الأمان الراسخ أخذت بعض الدلائل تتضح أمام

أمريكا اللاتينية. وكانت إحدى هذه الدلائل، الهامة نسبيا، هي أن أوروبا لم تعد المحور التاريخي الجامع المانع، وثانيها هو أن الخريطة السياسية للعالم قد انقسمت إلى كتلتين متناحرتين، مع بديل هو كتلة ثالثة أصبحت عرضةً وهدفاً للإغراءات من أجل الحفاظ على توازن القوى.

وخارج نطاق هذه الحقائق، المستمدة بوضوح من تطور ونتائج الحرب، اكتشفت أمريكا اللاتينية نفسها، بعد ما يقارب عقدين من التوتر الدولي، وقد تغيرت ملامحها في جوانب أساسية. كانت نظمها السياسية لا تزال تعاني من عدم الاستقرار المعتاد، وهياكلها الاقتصادية تحافظ على وضع العجز القديم.

لكن بعض البؤر الصناعية كانت قد بدت تدخل عناصر جديدة توقع الاضطراب في تلك الهياكل، وتضفي معنى جديدا على التغييرات في الساحة السياسية. وفي المقام الأول أتاح التزايد الاستثنائي للسكان وضع قواعد للعب بالغة الأصالة. هذه القواعد لا تكشف عن سرها إلا على المدى البعيد جدا. لكن استطلاعا أولياً يسمح، على أي حال، بتحديد أبرز الوقائع. إذ تميل تعديلات الهيكل الاقتصادي إلى تدعيم وزيادة الشرائح الوسطى مثيرة فيها توقعات استهلاكية غير معهودة. ويستند النمو السكاني إلى قاعدة آخذة في الاتساع من الشبان الذين يتراوحون بين 15 و25 عاما من العمر.[3]

لقد اكتشفت أمريكا اللاتينية نفسها واكتشفت، مع المعاصرة التي تتيحها وسائل الاتصال الجماهيري الجديدة، وجود ظواهر مشابهة في مجتمعات أخرى.

هذه الصدمات الضخمة التي عانتها القارة منذ عام 1945 وحتى أيامنا لم تتبد (أو أننا نفتقر إلى دلائل ذلك) في ذروة جيلية واضحة، مثل تلك التي ندركها عن أخذ متوسط عقد العشرينات. لكن يجدر بنا أن نميز نوعا من التصاعد الجيلي ذي خطوط دلالة تركز، بقدر ما نقترب من أيامنا الملامح المميزة لقطيعة جيلية.

وفي أبعد تلك الخطوط يتعايش ميل تجريبي للطليعة، الأقوى من سابقاتها المباشرات، مع موقف نقدي حصيف، موقف ضمير يتجسد في محاكمة الرجال المسؤولين عن الماضي وأعمالهم ذات الدلالة. ويذكرنا الميل التجريبي، في اندفاعه، بطليعة عقد العشرينات، رغم أنه يحمل اطروحاته

إلى حدود أكثر تطرفا وتمثل حركة الشعر المحسوس في البرازيل، بشكل دقيق، هذا الازدهار التجريبي الذي يكتسح التعديلات الخجول التي حاولتها دفعة الشعراء التالين على انفجار أسبوع الفن الحديث عام 1922.

ويطرح الموقف النقدي، بالنسبة للشباب الذين يتخذونه، التزاما شاملا بالموقف التاريخي المعاش ويسمح، كجزء من ذلك الالتزام، بالمراجعة الدقيقة للأحداث وللمسؤولية الواقعة على منفذي الساحة التاريخية السابقة. إنه «حكم قتلة الآباء» حسب تشخيص الناقد أمير رودريجث مونيجال، الصالح بالنسبة للكتاب الأرجنتينيين المولودين بين عامي 1925 و 1930 الذين يشرعون نحو عام 1955 في مراجعة الأسماء المرموقة للأدب القومي، أسماء «الآباء» من جيل عام 1922[4] والوعي الأخلاقي هو ما يتخلل مجموعة روايات للأرجنتيني فينياس، Vinas, وكثير من أعمال البيروانيين سالاثار بودني Bondy وكوينجراينس مارتين، Coingrains Martin والمكسيكيين فوينتس Fuentes وسبوتا Spota، والتشيليين لافوركادي Lafourcade ودونوسو، Donoso والفنزويلي جارمنديا Garmendia.[5]

ومع تقدم عقد الستينات اكتسب هذا الوعي الأخلاقي قوة وحساسية نتيجة أحداث الثورة الكوبية التي تعد وسيط التفاعل الحقيقي لقارة أمريكية ظلت على الدوام تقريبا معزولة ومتجافية داخل تقسيماتها القومية، وكذلك نتيجة السلسلة المتصلة من إفلاس المؤسسات، ونتيجة للتوترات الناشئة، في وقمت واحد تقريبا، عن مراكز التصنيع الجديدة، وعن الهجرات السكانية الداخلية، وعن استيعاب المدن. والى هذا الوعي ينتمي كتاب ولدوا قبل بضع سنوات من الحد الزمني المشار إليه آنفا، مثل بارتينث مورينو أو بنيديتي.

وينتمي كذلك، بالطبع، أولئك الذين بدءوا الكتابة على حافة الأحداث ذاتها، مدفوعين بضرورة الإدلاء بشهادة، والتعليق، والإدانة. والواقع الكوبي، المتضمن في سياق جديد نتيجة الأحداث الثورية، هو الذي قدم أكبر سجل للأدب النقدي وأدب الشهادة على طول عقد الستينات (فلنفكر فقط في أسماء أوتيرو Otero, ودسنويس Desinoes, وكابريرا إنفانتي المبكر) لكن الآداب القومية الأخرى، وخصوصا في مجال الفن القصصي، لم تتخلف هي الأخرى عن سجل الأعمال النقدية.

ب) مفهوم جديد للالتزام

بين الكتاب المولودين بعد عام 1935، والذين يجب أدراجهم في المخطط السابق، أصبح معروفا ذلك الهامش الواسع من الحرية الذي يصوغون به موقفهم الشخصي الملتزم تجاه واقع عصرهم. وأغلبهم، بلا شك، ينقلون إلى أعمالهم ذلك الموقف ويحولونها إلى شهادة، إلى فعل اتهام أو إلى أداة للدعاية الأيديولوجية، لكن كثيرين منهم ينجحون في فصل مهام الالتزام الشخصي عن المهمة النوعية للكاتب، أي، المهمة الجمالية، أو يقررون لهذه المهمة الأخيرة طريقة مختلفة لارتباط بالمطالب الأخلاقية للالتزام.

وفارجاس يوسا، المولود عام 1936، هو، من بين الكتاب الشبان، الذي يعبر بحدة أكبر عن هذا الميل. فروايته، المدينة والكلاب، مازالت بمعان عديدة رواية مرتبطة بواقع يتضمن المنظور الأخلاقي للمؤلف، لكن (الدار الخضراء) لا تتضمنه على الإطلاق، وعناصر الواقع المشار إليها في هذه الرواية تطرح نفسها كمجرد مرتكزات من أجل بناء جمالي. وعلاوة على تأليف هاتين الروايتين، أخذ المؤلف يؤكد جذرية مهام التزامه الشخصي، مؤكدا أو نافيا، قابلا أو رافضا أحداثا ومواقف تمثل رؤية أخلاقية للعالم واختيارا لمعايير محددة للحكم. وعند تلقيه جائزة «رومولو جاييخوس» عام 1967 عن رواية (الدار الخضراء) أكد بارجاس يوسا:

«إن الأدب نوع من العصيان الدائم ولا يسمح بارتداء قمصان المجانين. وكل المحاولات التي تستهدف إخضاع طبيعته العاصية سوف تفشل. يمكن للأدب أن يموت لكنه لن يكون ممتثلا أبدا.

«فقط إذا حقق هذا الشرط يكون الأدب مفيدا للمجتمع. إذ إنه يسهم في الاكتمال الإنساني ويمنع بذلك الذبول الروحي، والرضا عن الذات، والسكونية، والشلل الإنساني، والترهل الفكري أو الأخلاقي. فمهمته هي التحريض، والإقلاق، والإزعاج، وإبقاء الناس في هياج دائم ضد أنفسهم: ووظيفته هي إثارة الرغبة في التغيير وفي التحسين دون هدنة حتى حين يجب عليه من أجل ذلك أن يستخدم أكثر الأسلحة إيلاما وحدة. من الواضح أن الواقع الأمريكي يقدم للكاتب كومة من الأسباب لكي يصبح غير قابل للخضوع ولكي يحيا ساخطا. لأنها مجتمعات فيها الجور هو القانون... فإن أراضينا المختلجة تزودنا بمواد وفيرة، ومثالية، لكي نعرض في القصص،

بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، ومن خلال الأحداث، والأحلام، والشهادات، والاستعارات، والكوابيس أو الرؤى، أن الواقع سيء الصنع، أن الحياة يجب أن تتغير.[6]»

هذا البيان الملقى في كاراكاس كتحد علني للممثلين الواضحين وللمترائين مع الأمر الواقع الأمريكي اللاتيني يكرر حرفيا البرنامج القديم لكل الكتاب الذين اختاروا طريق التمرد في أمريكا. لكن مواجهة عبارات الخطاب بالمواد التي تقدمها الرواية الفائزة (وحتى بمواد الرواية السابقة، المدينة والكلاب) يبدو أنها تؤدي إلى استنتاج أن المؤلف، بانفصال كامل عن مقولات الواقعية النقدية وأدب الشجب التقليدي، ينقل طاقة استفزاز العمل الأدبي إلى تأثيرات حضور جمالي، إلى الإمكانات الجذابة لبنية من الإشارات اللغوية لن تحيل إلى شيء آخر غير واقعنا الخاص إلا عبر شبكة معقدة من الوسائط.

تحريض القارئ، وإقلاقه، ودفعه لرفض واقع ما وللتغيير الثوري عن طريق التعامل مع نص بترت منه، عمدا، وجوه الراحة التعليمية «للرسالة»، هي محاولة معقدة ومعرضة لمشكلات عديدة، وأكثر هذه المشكلات إثارة للجدل، بالتأكيد، تشير إلى الخصائص التي يجب افتراضها في جمهور قادر ثقافيا على ترجمة واستيعاب عبارات التحريض المطروح. وبعيدا عن هذا الهدف القابل للجدال، يستخلص من أعمال فارجاس يوسا ومن نغمة تصريحاته يقين لا يتزعزع في إمكانات التغيير، وثقة في التاريخ يبلغ من صلابتها أن تتيح للفنان أن يستخلص منها إمكانية الاختيار. أما كابريرا إنفانتي في ثلاثة نمور حزينة، وسيفيرو ساردوي في (إيماءات) ورينالدو أريناس في (راهب أمام الفجر)، في سياق الواقع الكوبي لعقد الستينات، فيشيرون إلى إمكانية فصل العمل الأدبي عن التعليق التقليدي على الأحداث، وإلى محاولة جعل هذا التعليق يقوم على حرية الفنان ذاتها في نطاق اتساع قواعد للعب تسمح للكاتب بالغوص دون قيود في مجال اللغة والتكنيكات التعبيرية.

وفي أوضاع قومية أقل اختلافا من الوضع الكوبي يميل القاسم المشترك للالتزام الإيديولوجي الذي يتخذه الشبان، نسبيا، إلى استخدام ذلك النوع من الآلية ذات الزمنين: فصل الحالات والمزج بينها، وهو الملاحظ في أعمال

الكتاب المذكورين. ويبدو الأمر وكأن أمريكا اللاتينية، على لسان الكثير من أكثر الناطقين باسمها شبابا، مستعدة لتحقيق المصالحة بين الطليعة الفنية والطليعة الإيديولوجية، ذلك الحلم المحبط لأجيال عديدة.

ومن منظور جيلي بحت لا يبدو أن الكتاب الذين يحاولون إجراء هذا النوع من المصالحة يشعرون بأنهم بعيدون عن كتاب الدفعات السابقة، ولا عن الكتاب الآخرين من الجيل نفسه، نتيجة الطريقة المختلفة التي يفهمون بها الواقع، ونتيجة الرؤية الأخلاقية أو مطالب الالتزام السياسي. وبالمقابل فإن الكفاءة المهنية، واستخدام مستويات معينة لجودة التعبير يفرضان نفسهما باعتبارهما النويات الأساسية للتقارب والتعارف. بهذا المعنى يكون بورخس، بالنسبة لهم، كاتبا لا يمكن الاعتراض عليه ونموذجا، وذلك على هامش الحكم الذي تستحقه مواقفه الشخصية، والشيء نفسه بالنسبة لجيمارايش روزا ولأونيتي، رغم انكماشهما، وكذلك سيكون جارثيا ماركث وهو حرفي يكرس نفسه بحماسة لمهمة عرض الأساطير.

خلال أقل من خمسة عشر عاما نجد أن الدفعات التي اتخذت بطريقة أو بأخرى موقفا تجاه واقع عصرها، والتي تكون الجبهة الجيلية أخذت تعدل تدريجيا السلوك الأولي لـ «قتلة الآباء»، بينما تمزق الحكم الفني للجمهور، وتفضل الأمر الأول عن الثاني في كل مرة يكون من الضروري فيها التعليق على مؤلف محدد. والملاحظات التي يمكن إصدارها عند التحقق من هذا التحول السريع في المنظور في إطار الجيل نفسه يشير إلى مجالات اهتمام مختلفة، رغم أنها جميعا تبرز إلى موضع الصدارة حدثا فريدا: فبالنسبة لهؤلاء الكتاب جرد وضع الكاتب من شحنة التوقع العام التي ظلت مرتبطة به. ورغم أن الكاتب يواصل، بكلمات فارجاس يوسا، تقدير قدرة الأدب على التحريض وتقييم نفسه باعتباره محرضا أساسا، لا تتضح في الصورة الذاتية المطروحة قاعدة التمثال التي اعتادت أن تقوم عليها صورة الكاتب في أمريكا اللاتينية.

وبالطبع، وضمن هذا الإدراك للكاتب وللأدب الملتزمين، يستبعد قليلون، حين يكون الأمر ضروريا، الحكم ذا الطابع السياسي، ولا يكفون عن إدانة الانحرافات الأيديولوجية أو عن التحذير من أخطار نشاطات معينة. ويسجل أدب جدالي وفير في كل حالة، خلال العقد المنصرم، الغيرة التي تحاول بها

هذه الجبهة من الكتاب الحفاظ على حدود أورثوذكسية واضحة بين الأعمال المشروعة وغير المشروعة. (7). لكن يبدو بصورة عامة أن ثمة ضعفا في التوحيد بين صور الكاتب وأعماله وبين صور الرجل العام القريب بدرجة أو بأخرى من دوائر السلطة السياسية.

إن أسطورة الكاتب-الرجل العام-التي ولدت في تقاليد تعود إلى الرومانتيكية في عصر تشكل القوميات، قد واصلت البقاء بانقطاعات مختلفة، رغم تقسيم العمل الخاص بالمجتمعات الحديثة. وإذا تناولنا المصطلحات النسبية بالعناية الواجبة، فربما أمكننا أن نصادف في بعض الكتاب الذين بدأوا النشر حوالي عام 1955 آخر آثار هذه الأسطورة. لكن الكتاب الأكثر شبابا يطرحون رؤية مختلفة لذلك. ولكونهم أكثر تخصصا بالتدريج فإنهم لا يترددون في اختيار المنفى، أو الاعتزال في الحياة الخاصة، أي، القطيعة مع الظروف المحيطة بهم، إذا كانت هذه القرارات تسهم في ضمان كفاءة وفعالية العمل الأدبي.

4- الشبيبة الراهنة

أ) التضامن الجديد

إن إمكانات أن يتحول الأدب، بأدواته النوعية، إلى مرآة لمجتمع يحس بأنه قد تغير بعمق في أكثر شرائحه حساسية تصلح كعناوين لعمل عديد من الجهود الفردية والجماعية. وعلى المستوى النظري، على الأقل، فإن بعض الجوانب المشار إليها في عمل القصاصين سابقي الذكر يلقى اهتماما خاصا، ويتعدد فيه المؤشرات على وجود مقالة جماعية مليئة بالحيوية.

وفي الشعر البرازيلي الأخير، كيما نشير إلى إطار قومي يتضح فيه بدقة تتابع سمات جيلية متتالية، شنت جماعتا فيريدا (الدرب) Vereda وبراكسيس (الممارسة) Praxis غارات على مختلف المحاولات التجريبية التي تسعى إلى جعل اللغة الشعرية ملائمة، وإلى تجديد البنى التي أفادت في التعبير تقليديا عن رؤية واقع جرى تجاوزه، وإلى كسب قبول جمهور اعتبر أن شعراءه قد تخلوا عنه. وكرد فعل حي ضد ممارسات طليعة وقعت في أحبولة هاجس الأشكال، تريد هذه الجماعات أن تجعل من نفسها مفسرين مشروعين للواقع وتريد غرس تكامل القصيدة مع القارئ في دائرة تواصل

تثري الطرفين. وكما يقول الناقد والشاعر أفونسو رومانو دي سانتآنا:

«ليكن واضحا من البداية أنه بالنسبة لنا، نحن الأمريكيين اللاتين، برازيلي عام 1964، أن الطليعة ليست مرادفا للقفز الأعمى فوق الهاوية، ليست لعبا، ليست إطنابا عن العدم، ولا وسيلة خرقاء لإذهال البرجوازيين epater les bourgeois. إن ما نريده هو العكس تماما: تجنب الإدعاء، توفير السادية الثقافية، الهروب من المونولوج، البناء بدل الهدم. ولا يرضينا أن نكون مجرد انعكاس للأزمة الصناعية البرجوازية. بالعكس: فكوننا طليعة يعني التأثير في الأزمة، استيعابها، اختزالها إلى معطياتنا الخاصة، تجاوزها، وعدم الاقتصار على تلخيصها تاريخياً»[8]

وكثير من التجارب المتضمنة في هذا التعريف للطليعة مشتركة مع اللغات التعبيرية الأخرى، وخصوصا مع لغة التعبير التشكيلي، ومع تقدم عقد الستينات، تأتى في المدن الرئيسة لأمريكا اللاتينية مفاهيم من قبيل «العمل المشارك» «والعمل المفتوح» لتشهد على رغبة متزامنة في الخدمة. ويتكيف التأمل في الموضوع الفني ذاته، لكن هذا التأمل يقوم على أساس افتراض أخلاقي، في توجيه للمعنى يحث الفنان على خلق لغة معادلة للعالم الواقعي، على خلق نوع من «الاستعارة المعرفية» للعالم.[9]

إن إدراك الواقع المتحول، والقلق المترتب عليه من أجل العثور على اللغة والعادات الذهنية القادرة على التعبير عنه، قد ألهم كذلك محاولات أخرى، أقل ارتباطا بحل المشكلات الشكلية. ففي عام 1964، في العام نفسه الذي حدد فيه الناقد أفونسو رومانو دي سانتانا مشروع الطليعة البرازيلية الشابة، رتبت مجموعة من الشعراء الأمريكيين اللاتين ذوي الميول المختلفة والأعمار التي تتراوح بين الثامنة عشرة والثلاثين لقاء من أجل وضع أسس تضامن جديد. لم تكن المناقشات السياسية قليلة خلال اللقاء، ولا الميل إلى توجيهه باتجاه نوع دون آخر من الالتزام الأيديولوجي. إلا أن الاتجاه السائد بدا أنه يتجاوز الفعل السياسي وجعل الأدب أداة أيديولوجية. وتتركز نقاط الاتفاق في شجب التهافت في عالم مستلب بواسطة الميكنة وبيروقراطية السلطة، وكذلك في النداء إلى الحساسية المبدعة، وإلى الذكاء القادر على العمل خارج الأنساق المتصلبة والعقائد الجامدة.

وذلك التهافت الذي جرى شجبه في أشكال متعددة للحياة، والمواجهة

الضرورية بين «القديم» و«الجديد»، لا يتبديان على شكل صراع جامد بين الأجيال. فقد دعى الشعراء المنظمون للقاء وتلقوا رسائل من الكتاب هنري ميللر، وسلفاتوري كاسيمودو، وفيتولد جومبروفيتش، وتوماس ميرتون، وخوليو كورتاثار وآخرين عديدين، وهذه بالتأكيد، قائمة متنافرة، لكنها تميل إلى استنقاذ قيمة بعض الشخصيات المحددة من الطوفان الذين يجتاح عالما ينتمون إليه زمنيا. والصور التي تطرحها أعمال هؤلاء المؤلفين (وحياتهم، إلى حد بعيد) توضح معنى الكثير من التصريحات التي أعلنت خلال اللقاء، وتساهم، على الأقل، في إكسابها مصداقية مغرية.

وبعض عبارات البيان الخارق الأول Primer manifiesto cronopico وإعلان المكسيك ,Declaracion de Mexico وهما الوثيقة التي تبلور العناصر المتطابقة مع عناصر اللقاء من أجل («التضامن الجديد»، يسعى إلى إبراز توحد الفنانين الشبان مع ضرورة التغيير، ويطرح صنيعا للفن وللحياة لا تنكر بزوغ عصر جديد «أصبح مرتقبا في كل القارة ويلاحظ في جهد سكانها من أجل إقامة عالم مختلف، ويضفي مضمونا واقعيا على تعبير الروح المتمردة في وجه كل ابتزاز أيديولوجي، أو سياسي، أو اقتصادي»[10]

وبعد اللقاء واصل بعض الشعراء الذين شاركوا فيه تحديد تعريفات هذا التمرد. وانتشرت من بوينوس آيرس، عام 1967، صيغة القوة الشابة، كمعادل لأحداث اجتماعية ذات نتائج واسعة المدى: «القوة الشابة، أيضا، هي اليوم مفجر المجتمع المستقبلي».[11] من هذه التعبيرات وغيرها، والمصوغة في الأسلوب النمطي للبيانات، يبدو أن من الممكن استنتاج وجود تلاصق بين الأجيال مع بعض السمات المميزة، رغم أن التصنيف حسب العمر لا يهم كثيرا المندرجين فيه، ورغم أن الإحساس بالانتماء إلى جبهة جيلية لا يبالي بإضفاء التجانس والتماسك على مجموع الأعمال التي يطرحها المؤلفون حتى الآن.

ب) تضارب المشاعر

إن صيغة القوة الشابة وارتباطها بأحداث اجتماعية متفجرة على نطاق عالمي يمكن كذلك أن تفيد كجسر لتقديم تشخيص لتلك الملامح التي تتمتع بها الشبيبة الأمريكية اللاتينية التي تفرض قسماتها على الخريطة الشاملة

للمجتمع الاستهلاكي الحديث. فقد لوحظت الظاهرة في البداية في الولايات المتحدة الأمريكية ثم في أوروبا التي لم تكد تخرج من هزال ما بعد الحرب. فقد أخذ مستوى من الرخاء الاقتصادي لم يشهده التاريخ حتى ذلك الحين، أخذ في خلق المنتجات المادية وتوزيعها، أخذ يشبع وفي الوقت نفسه يحفز تطلعات استهلاكية جديدة. بالنسبة لجيل الكبار، بطل هذه العملية، جاءت تأثيرات هذا الرخاء لتغطي بل ولتتجاوز أفق تطلعاته المادية ذاته. أم بالنسبة لمن جاءوا بعده مباشرة، بالنسبة للأكثر شبابا، فقد بدت هذه التأثيرات ملكية مشاعا ولم تتأخر كثيرا في الظهور بوضوح بمظهر الأمور المشكوك فيها. ففي المقام الأول فكك الرخاء بؤر التوتر التقليدية، وأغرق أكثر الأهداف نزوعا إلى العنف في سياقات متضاربة المشاعر بين عدم امتثال خطر أو تمرد دون غاية.

ويجد الناقد ماركوس كلاين Marcus Klein في الروائيين الأمريكيين الشماليين الذين بدأوا الكتابة خلال عقد الخمسينات انعكاس موقف يتراوح بين التوافق، أي فقدان روح الانشقاق، وبين رفض يتخفى تحت أشكال البراءة الراديكالية أو العدمية، أو فقدان السلوك المهذب، أو الانغماس في المشكلات الميتافيزيقية.[12] وإرنست فيشر Ernst Fischer, بدوره، حين يراجع كوما من المواد من أجل مقاله مشكلات الجيل الشاب،[13] يقدم صورة مماثلة لشبيبة البلدان الصناعية الأولى في أوروبا. فالرعب من كل شرط للمساومة الاجتماعية يبدو أنه يجسد أحد تبديات الاحتقار لعالم الكبار، لكن بقدر ما ينصرم العقد وتتأكد ميول هذا الاحتقار تبدأ في التمايز، بصورة علنية مادة شكل جديد من المساومة. وقبل انفجارات مايو 1968 في باريس، وقبل القلاقل الطلابية التي سبقتها في مدن أوروبية أخرى، استطاع فيشر أن يلخص على النحو التالي تشخيصا للجيل الشاب:

إن أكثر ما يبعث على الاستغراب هو السطح الساكن للامتثال، الناعم مثل بركة من الزيت، لقبول عالم يجري الإحساس بحمقه، وتشوهه وجوره، لكن يجري التسليم بسطوته وديمومته، ورغم ذلك فإن هذا السطح يخفي تيارات، وتوترات، وتحركات خفية، تمزقه فجأة في دوامات، وهياج، وتقلبات، بشكل عفوي، دون غاية، وباتجاه الفراغ.

وتميل وقائع الأحداث التي كانت الشبيبة بطلتها، منذ عام 1965 تقريبا،

إلى إثبات أن سطح القبول تقل كثافته تدريجيا، وأن فقدان العمق هذا يغذي دوامة متزايدة العنف.[14] ويتولى فن الشبان الذين تربوا في المجتمع الاستهلاكي وأدبهم دورا هاما وغريبا في عملية التخريب هذه. إذ يتعاونان مع هذه العملية حين يفحصان ويعدلان بجسارة صيغهما التعبيرية الخاصة، ويتعاونان معها حين يعكسان صراحة صدمة العقلية الشابة مع هياكل عالم موروث، لكنهما يخضعان لهذا العالم على نحو ما حين يستخدمان قنوات قبوله، حين يسمحان بتصفيق جماهير الكبار من برجوازييه الذين لم يعودوا موضع تشهير، وذلك من خلال دوائر النشر، وأجهزة التعميم ومقولات المكانة. ومن المؤكد أن فنانين عديدين قد بدءوا في الابتعاد عن هذا الابتلاع الذي يقوم به الجمهور المتبرجز. فثمة مجلات أدبية شبه سرية، ومعارض تهمش نفسها عمدا بعيدا عن الصالات التجارية والمتاحف الرسمية، وموسيقيين ورجال سينما لا يقدمون أعمالهم إلا خارج الحلقات التي تحكمها الدوائر الرسمية. وبقدر متفاوت يبحث هؤلاء الفنانون عن التجانس بين سلوكهم وأعمالهم، ويسبغون على إيماءاتهم طابعاً زاعقاً ونزالياً، لكنهم مازالوا، رغم عددهم، يثيرون الانطباع باعتبارهم استثناء من المجموع.

ومن المسلم به أن تطور الصناعة والتكنولوجيا في بلدان أمريكا اللاتينية لم ينتج مستويات الرفاهية الاقتصادية البادية في أوروبا وفي الولايات المتحدة الأمريكية. إلا أن هذه المستويات توجد كشرائح ذات قدر متفاوت في النويات المدينية الأساسية للقارة، وتبدو تأثيراتها مصطبغة بالألوان نفسها. وإلى هذه التشابهات في الطبيعة الهيكلية يجب إرجاع المثيرات الناشئة عن أكثر المراكز تطوراً، والتي تعمل بواسطة وسطاء متميزين في دائرة من العدوى الثقافية.

إن كوكبة حقيقية من الأساطير الجديدة تؤاخي في الاهتمام بين آلاف الشباب الأمريكي اللاتيني باعتبارها غذاء لمخططات فكرية وقوة تشكل خيالية. فمن البيتلز إلى مارشال ماكلوهان، ومن عقار الهلوسة إلى بوذية الزن، ومن ألين جينزبرج إلى كورتاثار تقوم قائمة مشتركة من الشخصيات والموضوعات بدور الواجهة الواضحة للتعارف بين هؤلاء الشباب.

لقد ولدوا جميعهم تقريبا بعد عام 1940 وينتمون أو يحسون أنهم مندرجون في مقولات الطبقة المتوسطة المدينية، وهم طلبة جامعيون أو

كانوا كذلك أو أدوا بعض الدورات في أكاديميات الدراسات العليا، ويبدون استهانة بالروابط العائلية وبالنزعة التسلطية، في أي مظهر من مظاهرها ويعلنون تسامحا مفتوحا في الأمور الجنسية، ولا يبدو أنهم يحملون الاختلاف بين الجنسين بأي شكل من أشكال التحريم أو المنع التي لا تزال سائدة في عالم الكبار،[15] وفي الشؤون السياسية فإنهم ينفرون من كل نزعة انقسامية إيديولوجية، ويقدمون مجالا واسعا من الاختيارات تندرج فيه المبالغات الفوضوية وكذلك التعاطفات المبدئية مع العفوية التي عادة ما تصاحب أكثر حركات اليسار جذرية. وعلى العكس من شبان الأجيال السابقة الذين تصرفوا دائما باعتبارهم مجموعات أقلية مقحمة في مجتمع الكبار الذين يحتملونهم، ويصفقون لهم أو يتجاهلونهم، فإن هؤلاء الشبان واعون بعددهم، بازديادهم المدهش في البيانات السكانية، ويعرفون أن المجتمع بأسره يراقبهم باهتمام متزايد، باهتمام قلق. ويتولى أحد هؤلاء الشبان، وهو الروائي المكسيكي مانويل فاريل جوثمان، هذا التعريف الجيلي:

ليس العالم كما أريد وأرى بكبير رض أنني مجرد واحد من الشباب العديدين المفتقرين إلى الاحترام، وغير المتعقلين، وغير الناضجين لكن الواعين، الواقعيين، غير الراضين، القساة، لكنهم موهوبون، الموضوعيين لكنهم مثاليون، الذين يحاولون هز الهياكل القائمة حتى يحدثوا فيها شرخا، شرخا واحدا، حتى يضعوا فيها ظفرا واحدا يخرج ما أورثتنا إياه الأجيال الماضية بأنانية، وبحمق بالغين. لا يرضينا ما نحصل عليه ولن نرضى مثل جميع الآخرين: لسوف ندمر حتى نخلق عالمنا أكثر انتماء إلينا، أكثر واقعية، أكثر تمشيا مع العصر..

إنني أنتمي إلى الجيل المكسيكي المشع نوويا، إلى الجيل العالمي الغاضب...[16]

وفي سن الثانية والعشرين ينشر الأرجنتيني اكتورليبرتيا عام 1968، رواية، هي طريق السعداء[2*] El camino de los hiperboreos وهي حكم لاذع على عالم الكبار، وعلى بناه العقلية، وعاداته الحياتية وصيغه التعبيرية. الأدب كذلك، فيما يخص طقوس وجوده التقليدية، يبدو مدانا تحت غطاء الخداع التهكمي لمسابقة أدبية، لحرق الكتاب الفائز، للخطاب الذي يلقيه بعد وفاته دكتور في الأدب. ومن المؤكد أن المسافة بين الإيماءات والأفعال

مازالت بعيدة. فالكتاب الواقعي يقدم إلى مسابقة واقعية، والجائزة، التي تقدمها دار نشر هامة في بوينوس آيرس، تدخل المؤلف في دائرة يتوفر فيها، بالطبع، سوء الفهم. هذه المسافة يمكن أن توضح جيدا تضارب المشاعر المشار إليه آنفا بين الدور التخريبي وانضمام الفنان الشاب إلى المجتمع الاستهلاكي، والمثال المختار، بين أمثلة أخرى ممكنة، لا يسعى إلا إلى تشخيص موقف محدد. أما الموقف المعاكس لهذا الموقف، والذي يحمل سمات مشابهة لتلك الملاحظة في حالات الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا، فيتمثل في حركة ناشئة تميل إلى أن تستوعب فيما بينها دور النشر والمجلات الغريبة على الدوائر التجارية، من أجل إقامة شبكة نشر غير مشكوك في تواطئها مع العالم الذي ترفضه. ويجهد كثير من الفنانين التشكيليين ورجال السينما في أغراض مشابهة، وقد أتاح لهم ظهور مواقفهم في رفض المعارض والمسابقات المحترمة الحصول على نتائج ذات أثر واسع.

إن الاستهانة تجاه الروابط العائلية وتجاه كل أشكال النزعة التسلطية، والتسامح الجنسي، والمرونة الأيديولوجية، والاحتقار الراسخ للصيغ والعادات التي تحيل إلى عالم الكبار، والتي طرحت جميعها باعتبارها علامات كاشفة للسلوك الجيلي، أو إذا شئت، لقطاع ضخم من الشبيبة المعاصرة، لا يجب اعتبارها محصلة نهائية لعلامات لا تتجسد في الواقع إلا تحت بعض جوانبه. فالعناوين الحديثة جدا للإنتاج القصصي على الأقل، لا تدع مجالا للشك في الآنية التي تتضح بها تلك المؤشرات.

ومن بين تلك العناوين، فإن رواية المرعى الأخضر Pasto Verde، للمكسيكي رامينيديس جارثيا سالدانياءتم Parmenides Garcia Saldana، المولود عام 1944 يمكن أن تكتسب مكانة تمثيلية واضحة. فالفوران يبدأ هنا، كما يحدث عادة لدى قصاصين شبانا آخرين، من المعالجة التي تخضع لها اللغة. فالاستعارات المأخوذة من اللغة الإنجليزية، والرطانات الحمقاء التي تشير إلى نوع من «اللغة الحرة»، البديلة لإسبانية المكسيك وإنجليزية الولايات المتحدة الأمريكية، وفقدان الذاكرة الفريدة تجاه علامات الترقيم والقواعد النحوية، كلها تكمل، بمساعدة جرعة جيدة من الموهبة، مهمة تآكل كل ما يفرض في اللغة على أنه مؤسسة، على أنه إطار من القواعد الموضوعة بصورة جامدة من جانب أجيال أخرى. كذلك فإن القطيعة مع المخططات

التقليدية للحكاية، إزاحة المحاور القصصية، وغموض الملامح النفسية أو مجرد التهكم عليها، تسهم في هدف العداء للمواضعات الموروثة من الماضي، حيثما تظهر هذه المواضعات. ثم هنالك المضامين الواضحة للرواية: السلوك المتزمت لمجتمع الكبار، والثقل الميت للمؤسسات، وذوبان الروابط العائلية، وأخلاقية الجنس الجديدة، واسم كل واحد من الأبطال الذين تفتح أفكارهم وحياتهم منظور أخلاقية حقة، والنصوص التقريرية الصريحة:

تذكروا يا أبنائي أن المرء حين يعيش في الظلمات يريد أن يقذف الأحجار على أي شخص وأحيانا على نفسه، لكن كلما قل ذلك كان أكثر أمانة. لكن لماذا قذف الأحجار ؟ لماذا ؟ ليس له معنى، وسيكون بمثابة الاشتراك في اللعب. وحين يلعب المرء ينتهي به الأمر إلى التبلبل لأن الناس حين تلعب لا تفكر وحين تفكر تملأ الحياة بالقواعد، ومن أسهل الأمور إثبات هذا. فالمرء يربت على شخص ما وسرعان ما يصبح هؤلاء الناس فارغين ويختفون في منتصف الطريق. الموجة هي عمل ما يريده المرء ونقطة وبس !

... أعرف أين الهدف في جنة العدم هذه وسأحاول يوميا أن أكون ما لم أكنه بالأمس وسأحاول ألا أكون مثل الآخرين ولهذا استخدم اليوم عدسات داكنة لمجرد أن أميز نفسي، ولهذا أرتدي حذاء من الجلد عليه طين حتى لا أنسى الطريق الذي أقطعه.. . يسقمني ألا أشعر أنني حر. ويجب يا طفلتي في الحياة أن نكون أحراراً مثل الريح، أحراراً مثل الطيور والنحل، ومثل الأشجار الأزهار.[17]

إنه تمجيد للفردية الفوضوية، وعودة إلى براءة الطبيعة يصلحان، تحت غطاء الابتهاج والثقة في النفس الكامنين في الموعظة، لأن يكونا بمثابة فعل اتهام جارح !

الحواشي

(*1) أدولفو بريتيو ناقد ارجنتيي (ولد في سان خوان 1928) أعماله الأساسية: بورجيس والأجيال الجديدة (بوينوس آيرس 1954)، سوسيولوجيا الجمهور الأرجنتيني (بوينوس آيرس 1956)، الأدب الأرجنتيني الذي يترجم لذاته (روزاريو 1962)، الأدب والتخلف (روزاريو 1967)، المعجم الأساسي للأدب الأرجنتيني (بونيوس آيرس 1968)، دراسات في الأدب الأرجنتيني (بوينوس آيرس 1969). كان أستاذا في عدد من الجامعات الأرجنتينية. وشغل كرسي الأدب الايبري-الأمريكي في الجامعة الوطنية في روزاريو [المراجع].

(*2) hiperboreos: التي ترجمناها بالسعداء، هم شعب أسطوري سعيد كاد الإغريق يعتقدون أنه يقيم في منطقه شمالية تنعم بأشعة الشمس على نحو سرمدي. (المترجم)

الهوامش

(1) المناقشات حول مفهوم الجيل والمطبقة على تاريخ الأدب، اعتباراً من الدراسة الكلاسيكية لجوليوس بيترس إلى كتاب هنري باير Henri Peyre بعنوان الأجيال الأدبية Les générations littéraires، حاولت تحديد ما يتسع له وما لا يتسع له مفهوم الجيل. وبعيدا عن الإضافات البارزة على المستوى النظري، ما من شك في أن الصعوبات الحقيقية للمنهج تنشأ عن أي محاولة للتحقيق على نطاق زمني واسع. ومن الممكن نأمل تلك الصعوبات في مقال خوسيه اروم Jose Juan Arrom بعنوان: تخطيط على أساس الأجيال للآداب الإسبانية-الأمريكية Esqema generacional de la letras Hispano americanas، وهو أكثر المحاولات المعروفة حتى الآن طموحا في مجال اهتمامه النوعي، فالتخطيط الجيلي يعمل بقدر ما يطبق على فترات ثقافية كثيفة بشكل استثنائي، لكنه، بالمقابل، يعد بمثابة دافع حيوي entelequia، حين يحاول الاقتصار على الفترات القاحلة للحكم الاستعماري.

(2) Reproducido en Nosotros, num. 200-201, BuenosAires, Febrero, 1926.

(3) «يمثل تزايد السكان في العالم ظهور دفعة ضخمة من الشباب. ويقدر أن عدد هؤلاء (ما بين 15 و 4 2 عاما من العمر) سيزداد خلال 40 عاما، أي من 1960إلى عام 2000، من 519 مليونا إلى 128 مليونا. وأكثر من ثلاثة أرباع هؤلاء الشباب يعيشون في البلدان الأخذة في النمو: 59 مليونا في إفريقية، و324 مليونا في آسيا، و44 مليونا في أمريكا اللاتينية. ورغم أن هذا التطور السكاني كان متوقعا فذ زمن فلم تتخذ دائما الإجراءات المرغوب فيها لمواجهة وإعداد الشكل الواجب للاستقبال المنطقي لكل أولئك الشباب»، تقرير اليونسكو حول الشباب في العالم، في رسالة اليونسكو، العام الثاني والعشرين، أبريل 1969.

(4) Emir Rodriguez Monegal El juicio de los parricidas Buenos Aires, Deucalión, 956.

(5) تتمشى هذه الجبهة الأولى، في جوانب كثيرة، مع التشخيص الذي يقدمه خوسيه خوان أروم لـ «جيل 1954»، أو جيل «الإصلاحيين».

Esqueqma generacional de las letras hispanoamericanas, Bogota, Instituto Caro y cuervo, 1963.

(6) أعيد نشره في

Mundo Nuevo, num. 17, Paeis, noviembre de 1967.

(7) النفي الاختياري لعديد من كتاب أمريكا اللاتينية في مدن أوروبا، وقطيعة كابريرا إنفانتي مع ممثلي الثورة الكوبية، والدعم المالي للمؤسسة الراعية لمجلة موندو نويفو [العالم الجديد] Mundo Nuevo هي بعض الموضوعات التي أثارت أكثر الخلافات حدة.

(8) En Revista deCiltura Bra silena, num. 11, t. III. Madrid, diciembre de 1964.

(9) حسب التعبير الذي تبناه ونشره أومبرتو إكو في العمل المفتوح

Umberto Eco,Obra abierta,Forma e indeterminacion en el arte contemporaneo, Barcelona, Seix-Barral, 1963.

(10) En: Arte y rebelion, Buenos Aires, The Angel Press, 1965.

(11) En. Solcalmo, Buenos Aires, 1967.

(12) Marcus Klein, Despues de la alienacion, La novella nortramericana actual, Buenos Aires, Paidos, 1968.

(13) Problemes de la generacion joven, Madrid, Ciencia Bueva, 1965.

(14) من الواضح أن القطاعات الطلابية احتلت مكان الصدارة في تحديد الأعمال العنيفة. ويبدو أن هذه الحقيقة تؤيد بعضا من أكثر الافتراضات إغراء لدى ماركوزه، وتطلق العنان بالفعل لمجموعة ضغط قوية ومجهولة. وقد نقلت الصحافة العالمية وقائع الانتفاض الطلابي بكل تفصيلاته. ويمكن الرجوع إلى مادة وفيرة من المعلومات في Las Luchas estudientiles en el mundo Buenas Aires, Galerna, 1969, وهو نسخة من الكتاب الأصلي: Combat d'étudiants, Paris, Seuil, 1968.

(15) هذا السلوك، الذي يصبغ حزمة كاملة من الظواهر الاجتماعية-الثقافية يوضح الدور المختلف الذي نتولاه المرأة في أحدث إنتاج أدبي. فحتى جبل أو إثنين (فكر في حالات جابربيلا ميسترال، أو خوانا ايباربورو أو فيكتوريا أو كامبو كانت المرأة تطرح في كتبها وفي قرار نشرها استراتيجية نضال حقيقية.كانت النساء يسعين إلى الاعتراف بهن وقبولهن، رغم كونهن نساء، في العالم الخاضع لقيم ذكورية أساسا. وخلال الثلاثين عاما الأخيرة شهد الموقف تحولا ملحوظا. من المؤكد أن المواقف المتحاملة لم تختف تماما، لكن نساء الدفعات الأخيرة يبدون غير منشغلات بها، أو على الأقل، لا يغرسن، في نشاطهن ككاتبات أي قصيدية تحيل إلى الجنس باعتباره شرطاً أصلياً أو مميزاً. حقا إنه يمكن إدراك أن تفضيلات معينة للموضوعات، مثل الحنين إلى الطفولة، أو النزاعات في النواة العائلية، لا تزال تحتل موضعا بارزا في الأدب الذي تكتبه نساء انظر في هذا الصدد:

Noe jitrik,Partcapacion de la juvenrtud en la literatura, en Revista de la Universidad Nacional de Cordoba, ano IX nuim. 5, Cordoba, noviembre/diciembre de 1968.

(16) ورد في الفن القصصي الشاب للمكسيك Narrativa jo ven Fe Mexico, Mexico Siglo. 1969, xxi، مع تصدير هام لمارجو جلاتنس Margo Glantz. ومن بين مجموعة النصوص الواردة، فإن أقصوصة خوسيه أجوستين (1944)Jose Agustin ما هي الموجة، هي التي تقدم عناصر إثبات اكثر وأوضح للمنظور الوارد في مقالنا. وفي ملاحظة التقديم، يجيب خوسيه اجونستبن عن السؤال: ما رأيك في جيلك قائلا. «أمقت مصطلح الجيل (أرجوكم، تصحيحات عاقلة: لا تضعوا عبارات بذئية حيث لا أريد أن ترد). وأمقته لان: دو، لأنه مصطلح مستهلك ولا معنى له باعتباره سيكودرليك، وأجو-جو واستقراراً للشعب المكسيكي، دي، لأنه يمكن أن يضم أناسا من السن نفسها أو يظهرون جماهير في التاريخ نفسه، في، لأنه كلمة حادة ذات أربعة مقاطع ويصعب إدراجها في أغنية شعبية، فا، لأنه ديماجوجي مثل كثير من الكلمات متعددة المقاطع والمنتهية بمقطع (ion) [جيل تعني generacion]. وفي الواقع أعتقد أنه لفهم ما يجري في أدبنا فإن كل الكتاب الذين وجدوا ينتمون إلى المرحلة نفسها (الجيل، إذن). مرحلة البدء. وبالنظر إلى الأمر على هذا النحو أعتقد أن الأمر يسير سيرا حسنا وسوف نصل إلى نضج رائع قريبا»

(17) Parmenides Garcia Saldana, Pasto Verde, Mexico, Diogenes, 1968.

12 مناقشة متصلة

خوسيه ميجيل أوفييدو(*1)

Jose Miguel Oviedo

خلال أقل من خمس عشرة سنة، يمثل عقد العشرينات محورها، تشكلت الرواية الأمريكية اللاتينية المعاصرة: ففي عام 1916 ظهرت رواية أناس الحضيض Los de abajo لأزويلا ,Azuela وفي عام 1918 (شخص ضائع Un perdido) لباريوس ,Barrios وفي عام 1919 جنس من البرونز Raza de bronce) للألثيدس أرجيداس ,Alcides Arguedas وفي عام 1924 (الدوامة La voragine) لريفيرا ,Rivera وفي عام 1926(الدون سيجوندر سومبرا Don Segundo Sombra) لجويرالديس Guiraldes، وفي عام 1928 (مكونايما Macunaima) لماريو دي أندرادي ,Mario de Andrade وفي عام 1929 (الدوينا باربارا Dona Barbara) لجاييخوس Gallegos. ومع هذه الروايات ولدت رواية جديدة وولدت مذاهبها الأكثر تحديا. النزعة الهندية، والكريولية، والإقليمية، والطبيعية الحضرية. إلا أن كل هذه الظلال تلتقي في اتجاه مشترك. هو الوثائقية، التي تحاول أن

تقدم سجلا لواقع كل بلد، سواء كان هذا الواقع جبلياً أو اجتماعياً، زراعياً أو سياسياً، وذلك من موقف توضيحي وتصويري على الدوام. هذا الالتصاق بالطبيعة، وبالنماذج المباشرة التي يقدمها الواقع، على وجه العموم، هو نتيجة لمهمة تبشيرية. فروايات الفترة المذكورة تمثل بيانات اتهام وشجب للعنف والجور اللذين يحكمان حياة الإنسان الأمريكي، من ناحية، ومن ناحية أخرى، تقوم بدور بديل لكتاب الرحلات: حيث إنها تصف البلد لمن لا يعرفه أو لمن يعرفه بصورة سيئة، تدخل الغابة، والسهل، أو نفق المنجم لكي توصل رسالة عن الهوية القومية تصحح الاختلافات السحيقة التي تخفيها السياسة الرسمية. إنها تطرح أخلاقا وإيمانا، حين لا تطرح نضالية، وهي في أعماقها إيجابية ومليئة بالأمل رغم كون لوحاتها كئيبة وفظة: حيث تشرحها التقوى وجهد التبرئة.

ثمة استثناءات، بالطبع، مثل (الدونسيجوندو سومبرا) التي تعني تجاوزا للنزعة الكريولية لمنطقة الريوديلابلاتا وذلك بطرحها صورة ميثولوجية، «شاعرية» للجاووشو، ومعالجة مفرطة الفنية للواقع: إن المؤلف يصنع رواية الأرض ويتلقفها من يدي فاليري لابروه Valery Labraud والجديين، و «يضفي النبل» على مادته باستمتاع جمالي. يقول جويرالديس في إحدى رسائله: «لدي إحساس بان أعمالا معينة تتفصل عن أصلها لأنها أنجزت إنجازا شكليا يمكنها من أن تكتفي بذاتها» [1] لكن رواية جويرالديس، رغم نجاحها، كانت تركب تيارا أقوى من أن يجعلها تغير اتجاهها. وفي تلك الفترة نفسها كان شخص مستوحش، كاره للبشر، معذب يذرع، ضائعا، منطقة ميسيونس Misiones النائية، يكتب أفضل (وأفظع) قصصه-تلك التي يمكن قراءتها في كتاب (المطرودين من أراضيهم Las desterrados) (1926)، على سبيل المثال-، تلك القصص التي اختارت أحد المجالات المفضلة للنزعة الإقليمية-الجحيم النباتي للغابة-لكنها فعلت ذلك لمجرد الانغماس في العالم المظلم لصور المرض النفسي، وللهلوسة، ولما فوق الطبيعة. كان اسمه هوراثيو كيروجا Horaico Quiroga، وكان أحد الهامشين لمذهب الحداثة، وكان مقدرا أن تنتهي آثار فنه الشيطاني معه. كانت اللحظة التاريخية تبعد الرواية عن تلك الرؤى الرعوية والأبوية للعالم الريفي الأمريكي الذي كان يطرحه جويرالديس، وعن الدراسات المرضية للوعي الشاذ التي كان يجربها كيروجا.

كان النوع الأدبي يمر بساعة المرارة الجماعية والعاطفية الاجتماعية، التي كان لابد من أن تؤدي إلى العقيدة الأيديولوجية. وفي سنوات الثلاثينات، مع ظهور رواية (التنجستن El tungesteno) عام (1931) لسيزار فاييخو ورواية (هواسييونجو Huasipunqo) عام (1934) لخورخي إيكازا ,Jorge Icaza وجد هذا الاتجاه اكثر تعبيراته حماسة. أي الرواية الهندية والمناهضة للإمبريالية المفهومة على أنها أداة مباشرة من أجل النضال السياسي لشعوبنا.

هكذا انتقل فننا الروائي، خلال بضع سنوات، من وحدة الوجود الأرضية ومن الانبهار بالجغرافيا-(رواية الأرض) كما سماها أرتورو توريس-ريوسيكو Arturo Torres-Rioseco عام 1941 إلى النبوءة الأيديولوجية والتحريض الحزبي. ولم يكن هذا الحدث بريئا من الناحية الجمالية: فرواية فاييخو، والكتب الأولى للبرازيلي جورج أمادو Jorge Amado (مثل جوبيابا ,Jubiaba عام 1935) كانت تعديلات أمريكية لاتيية للواقعية الاشتراكية. لكن حتى في الحالات الأقل تطرفا من هاتين الحالتين، كان الأدب يقوم بدور أحد أشكال إنجاز الواجبات السياسية، واجبات التوحد مع المجموعات المناضلة التي تدرس الواقع، وإعطاء دروس ماركسية لشعوب أمية، جائعة، أنهكها الجور. وليس هذا جديدا في أمريكا اللاتينية، حيث كان على الإبداعين الأدبي والفني دائما أن يقوما بمهام المدرسة والمحكمة والصحافة وتسجيل الأحداث. ففي فترة التحرر، خلال سنوات تنظيم جمهورياتنا، في العقد الأول من القرن العشرين (حيث كان يجري تجريب التعريفات والمؤسسات الثقافية الأولى ذات الطابع الحديث)، كانت السياسة والفن، الحكومة والإبداع مجرد جوانب قابلة للتبادل للهم المشترك نفسه ذي النزعة الأمريكية.

لهذا كانت ثقافتنا ثقافة دعائمية(2*) Jánica: فكثيراً ما كانت تسكن الرجال الذين صنعوها، بصورة ذات مغزى، روح الشخصية التي يغويها الفعل المباشر-إذا لم يحدث العكس-. إنه لتقليد أمريكي لاتيني أن يمتزج طراز بوليفار Bolivar والتشي جيفارا Che Guevara بطراز سارميينتو Sarmiento وخافيير هيرود javier Heraud. كان على الأديب أن يكون كذلك رجلا عاما، وأحيانا كان منصب رئاسة البلاد هو الجائزة التي تناسب النجاح الأدبي (وألمع مثال على ذلك في القرن العشرين هو رومولو جاييخوس Romulo Gallegos، لكن يجب ألا ننسى الحالة الأقرب لخوان بوش Juan

Bosch في جمهورية الدومينيكان)، رغم أن الجائزة يمكن أن تكون أكثر تواضعا. منصبا وزاريا، أو ديبلوماسيا، أو بيروقراطيا. كان الناس يظنون، بسذاجة آلية، أن الكتاب الجيدين يجب أن يكونوا مواطنين جيدين بالإضافة إلى ذلك. ومن ناحية المبدأ، لير أمرا سيئا أن تكرم الأمم فنانيها وأن تسجلهم في قوائم رجالها العظام، لكن كان لهذه الحقيقة، من ناحية التطبيق، نتيجة مزدوجة ومشؤومة: إذ إنها، أولا، نشطت الوهم بأن الأدب يمكن أن يعيش بارتياح في الفراغات التي تتركها له النشاطات العامة الملحة، وشجعت ممارسته وكأنه هواية لأيام الأحد، وليس باعتباره مهنة جديرة بهذا الاسم، وثانيا، حفزت موقفا معينا سلبيا وكسولا في مواجهة مشكلات الإبداع ذاتها يخلط بين فن الكتابة وبين امتياز أو معاصرة الموضوعات، كما يخلط، بطريقة ورعة، بينه وبين التأجير الأيديولوجي الصحيح للعمل.

سقط الأدب في شراك التبسيطية، والتعليمية، والرسالة.

١ - الخلاص

إن ما كان يتأكد في الأساس لدى أولئك الكتاب في تلك الأعمال كان هو الوظيفة الاجتماعية للأدب، تلك المشكلة الشهيرة والأبدية في أمريكا اللاتينية، التي نوقشت بحماسة بالغة وسط أنهار الحبر. كانت الرواية، أو القصيدة، تقوم بدور الخطاب والمقالة، أو الإصلاحات التي لم تكن موجودة، أو كانت غير كافية لإنقاذ البشر المسنيين الذين يقطنون تلك البلدان المجهولة، كان هدفا نبيلا بلا شك، لكن كثيرا ما كان بمثابة ارتهان: فالجمهور لم يكن يقرأ الروايات باعتبارها روايات، بل كان يفتش عن شبه أرسطي للفن بالأرجاء المادية أو بالظروف الاجتماعية التي تصفها، كان بإمكانها ألا تكون واقعية، لكن كان عليها أن تبدو حقيقية، شذرات دامية للحياة الأمريكية. إن التيار الهندي (كما استطاع خوسيه كارلوس مارياتيجي Jose Carlos Mariategui أن يكتب في (سبع مقالات في تفسير واقع البيرو Siete ensayos de interpretacion de la realidad peuana، عام 1928) «لا يعتمد على عوامل أدبية بسيطة بل على عوامل اجتماعية واقتصادية معقدة. وما يعطى الهندي الحق في السيادة في نظر البيرواني المعاصر هو، في المقام الأول، النزاع والتناقض بين سيادته الديموغرافية وبين استعباده-وليس مجرد دونيته-

الاجتماعي والاقتصادي. إن وجود ما بين ثلاثة وأربعة ملايين من البشر من الجنس الأصلي الهندي في البانوراما الذهنية لشعب من خمسة ملايين لا يجب أن يدهش أحدا في فترة يشعر فيها هذا الشعب بالحاجة إلى العثور على التوازن الذي افتقده في تاريخه حتى اليوم.. . إذا كان الهندي يحتل مكان الصدارة في الأدب والفن البيروانيين فليس ذلك، بالتأكيد، بسبب أهميته الأدبية أو التشكيلية، بل لأن القوى الجديدة والدافع الحيوي للأمة تميل إلى الدفاع عنه»[2]

لقد ولد أدب أمريكا اللاتينية تحت تأثير هذا الدافع، ولم يكن ليستطيع إنكار وظيفته في قلب القرن العشرين. لقد كانت مشكلة ضمير بالنسبة للكتاب الذين يعرفون أنهم ينتمون إلى نخبة متميزة، يمكنها الوصول إلى الثقافة، وسط شعب من الجهلة والمحرومين. فمن جهة، تولوا هم أنفسهم دور المدافعين الرسميين وحاولوا التوحد مع الجماهير، كانوا يلمسون الجروح بأيديهم كما يغرسون النبتة في الأرجاء المادية التي تجري فيها أعمالهم فيما بعد، وذلك كجزء من الارتباط الذهني. ومن جهة أخرى، فإن هذه الجماهير ذاتها رأت فيهم مخلصيها النهائيين، وطالبتهم بصمت بأدب خلاص أو بأدب دعاية تحريضية :agitprop كان من الضروري الحفاظ على الإيمان حيا في وسط الواقع الحزين. وكان حب الأرض هو ابرز مظاهره وأكثرها تميزا ومن هنا نشأت هذه الوفرة للقصص الزراعية الرعوية، وهذا الهوس الفولكلوري والجدلي، وهذه الفكرة (الزائفة) في أن الروايات الأمريكية اللاتينية ليس لديها من شخصيات أفضل من مشاهدها الطبيعية المتنوعة بلا نهاية، ومن جماهيرها المستغلة مجهولة الأسماء. أن أبطالنا هم «الأرض» و «الشعب»، كما كان يقول المدافعون والنقاد الأدبيون لأعوام الثلاثينات، وكان المؤلفون أنفسهم يعتقدون ذلك عن يقين. فعند شرح منشأ روايته (الدوينا باربارا)، يقص جاييجوس قصة زيارته لسهول أبوري Apure عام 1927، والتأثر الذي أحدثه فيه المشهد المهيب، ويكتب: «لم يكن المنظر يثير تأملات متشائمة، واتخذت رغبتي الفنزويلية في أن تنال كل أرض وطني الرفاهية وتضمن السعادة ذات حين شكلها الأدبي في هذه العبارة:- الأرض الواسعة والمنبسطة، كلها آفاق مثل الأمل، وكلها دروب مثل الإرادة.. -كانت لدى بالفعل شخصية أساسية لرواية محظوظة الهدف. كان لدى

بالفعل: منظر السهل، الطبيعة البرية، التي تضم بشرا نابضين بالحياة. أليست من مخلوقاتها كل تلك المادة الإنسانية التي تظهر في هذا الكتاب؟»[3] وكما نرى، فإن الدافع ينبع من المنظر لكن الهدف مدني، هو هدف توكيد قومي.

وفي مجال الشعر، فإن مفهوم الأدب باعتباره أداة مباشرة في الدفاع الاجتماعي عن أمريكا، قد ترك كذلك آثاره العميقة. فقد كان «الأمريكي النزعة»، ونزعة حب الهندي، والنزعة الأرضية، كانت كلها، في الحقيقة، ميراثا أقدم: فقد طرحتها الحداثة في صورها الشمسية لبدايات القرن، لكن الرومانتيكية وكل الشعر الأكاديمي في أواخر القرن التاسع عشر كانا كذلك قد أظهرا هذا الميل. كان الأمر، عموما، أمر نزعة طرافة Exotismo تحمل الأرض بداخلها، وهي نزعة أصبحت شعبية حين وصلت إلى درجة التشبع محاولات الهروب المثالية إلى الشرق، أو إلى العصر الوسيط، أو إلى فرنسا في فترة الروكوكو. أما الحركات الشعرية الأولى المعاصرة حقا فهي «الشعر الزنجي» لجزر الأنتيل و «النزعة الأهلية» أو «التشولية» Cholismo لبلدان جبال الإنديز (اليرو، وإكوادور، وبوليفيا). وهي تهجين لمجموعة من المؤثرات الثقافية: هي حركات الطليعة الأوروبية، والماركسية، وإلحاح المشكلة الهندية ومشكلة الأجناس في أمريكا. وعلى سبيل المثال فإن الشعر الزنجي-المتصعلك، ذا الإيقاع المكهرب والالتزام التعجبي-نشأ من التوفيق بين النزعة الحدية والرافد الأفريقي (مع جرعة من جارثيا لوركا)، والشعر ذا النزعة الأهلية-التلغرافي، والطائفي وحتى العنصري، بصورة متناقضة-كان مدينا لمستقبلية مارينيتي Marinetti وللأستاذية الأيديولوجية لمارياتيجي (مع بضع قطرات من ماياكوفسكي). وكان كلاهما إجابة ونفيا للشعر الخالص الذي كان أحيانا يتغذى على المنابع الثقافية نفسها، وكلاهما سيمهد الطريق للشعر الاجتماعي في ذاته الذي سيغرق أمريكا في أواخر عقد الثلاثينات: شعر فاييخو، ونيرودا، ونيكولاس جيين Nicolas Guillen وراؤول جونثالث تونيون Raul Gonzalez Tunan... الخ. وجاءت الحرب الأهلية الإسبانية، وخطر الفاشية العالمي، ووجود الولايات المتحدة الأمريكية، كقوة لتطرق روح هؤلاء الشعراء وغيرهم، وتجبرهم على إجراء مراجعة عميقة لقيمهم الجمالية.

كان النداء واضحا: كان المرء إما في صف الشعوب المهددة وإما ضدها

في هذه السنوات القاسية بلا هدنة كانت أزمة الضمير وإعادة القولبة الإيديولوجية والجمالية تمثلان حالات عديدة. وأكثر هذه الحالات تأثيرا، بلا شك، هما حالتا نيرودا وفاييخو. فمنذ عام 1927 تبين المقالات والتعليقات النقدية لفاييخو المسافة التي تفصله عن الشاعر الذي كتب تريلثي 1922 (Trilce)، وفي عام 1930 يقوم ب تشريح السوريالية Autopsia del surrealismo المبكر ويحدد نفسه إيديولوجيا،: «إن بريتون مخطئ إذا كان حقا قد قرأ الماركية وانخرط فيها-. فلست أفهم كيف ينسى أنه، في إطار هذا المذهب، ليس دور الكتاب هو إثارة أزمات أخلاقية أو ذهنية حادة أو عامة بدرجة أو بأخرى، أي عمل الثورة من أعلى، بل عملها «من أسفل». إن بريتون ينسى أنه ليس هناك سوى ثورة واحدة: هي الثورة البروليتارية وأن هذه الثورة سيصنعها العمال بالعمل وليس المثقفون «بأزمات الضمير»[(4)]. وقد سجل فاييخو ونيرودا تأثير الحرب الأهلية الإسبانية بتحول مفاجئ في أعمالها: و (إسبانيا، أبعدي عني هذه الكأس España, aparta de nu este Caliz) و(إسبانيا في القلب España en el corazon) هما ثمرتاهما المرتان على التوالي. وعلاوة على ذلك ستعلم المأساة الإسبانية نيرودا إعادة اللقاء الشعري مع الواقع الأمريكي العميق: ففي عام 1938 كان الشاعر يكتب ملحمته (النشيد الشامل Canto general) الذي لن يرى النور إلا بعدها بزمن طويل في عام 1950، وفي ذلك العام نفسه، في تشيلي، يلقي خطابا يحدد دون مواربة مثله الشعرية الجديدة مع إشارة واضحة للتنافر بين واجباته وبين مواطن قلقه العميقة: «لم يتح لي في هذا العام من النضال، لم يتح لي الوقت حتى للنظر عن قرب إلى ما يعشقه شعري. النجوم، والنباتات، والغلال، وصخور أنهار ودروب تشيلي. لم يتح لي الوقت لمواصلة إستكشافي الغامض، ما يدفعني إلى أن ألمس بحب حلمات الكهوف[(*3)] والجليد حتى تسلمني الأرض والبحر جوهرهما الخفي. لكنني سرت في طريق أخرى، وصلت إلى أن ألمس القلب العاري لشعبي وأن أدرك بفخر أن بداخله يحيا سر أقوى من الربيع، وأخصب وأشد رنينا من الحنطة ومن الماء، إنه سر الحقيقة الذي يستخلصه شعبي المتواضع، الوحيد، المستوحش من أعماق تربته الصلبة، ويرفعه في انتصاره حتى تأخذه كل شعوب العالم في اعتبارها، وتحترمه، وتقلده»[(5)] ويكرر ذلك بصورة أشد درامية، بعدها بعام، في مونتفيديو: «لا أستطيع، لا أستطيع

الحفاظ على مهنتي في الفحص الصامت للحياة وللعالم فعلي أن أخرج لأصرخ في الطرق وهكذا سأكون حتى نهاية حياتي. إننا متضامنون ومسؤولون عن السلام في أمريكا، لكن هذه المهمة تمنحنا كذلك السلطة، وتحدد لنا واجب أن تخرج البشرية، بتدخلنا، من دوارها وتبعث في الإعصار»[6]

والتضامن الأمريكي نيرودا وفاييخو هو بدوره جزء من ارتباطهما بالثورة العالمية: الشعر كذلك يجوب مواقع القتال في ستالينجراد، والصين، وبراغ، الخ. سيقول فاييو: «أنت وحدك تظهر، هابطا/أو صاعدا من صدري، أيها البلشفي، /ملامحك غير المميزة، /إيماءتك، إيماءة الزوج، /بطاقتك، بطاقة الأب، /ساقاك، ساقا المحبوب، /جلدك عبر الهاتف، /روحك العمودية / لروحي...» (تحية ملائكية Salutacion angelica). وسوف يقول نيرودا «إنني أضع روحي حيثما شئت. /ولا أغتذي بالورق المنهك، / الملطخ بالحبر والمحبرة. /ولدت لأتغنى بستالينجراد» (أنشودة حب جديدة لستالينجراد Nuevo canto de amor a Stalingrado). وفي ذلك الوقت نفسه وصل نيكولاس جيين إلى مفترق الطرق نفسه: فقد رن شعره الزنجي عام 1934 بصرخة حنق اجتماعي عنيفة في مواجهة مشهد جزر الأنتيل وهي أسيرة شباك التبعية، وفي (الوست إنديز ليمتد West Indies Ltd) كتب أبياتا متهكمة وعنيفة: «ها هم خدم مستربابيت. /الذين يعلمون أبناءهم في وست بوينت. /هاهم من يصيحون: هاللو، بيبي، / ويدخنون «تشسترفيلد» و «لاكي سترايك». هاهم راقصو الفوكس تروث، / الحازباند/ ومصطافو ميامي وبالم بيتش. / هاهم من يطلبون الخبز والزبد / والقهوة باللبن. / هاهم الشبان العبثيون المصابون بالزهري، / مدخنو الأفيون والماريجوانا، / يعرضون في الواجهات جراثيمهم اللولبية / ويفصلون بدلة كل أسبوع. / هاهنا أفضل ما في بورت-أو-برينس، / أنقى ما في كينجستون، هاي لايف هافانا...) وفي عام 1937 يكتب إسبانيا ,Espana «قصيدة في أربعة عذابات وأمل واحد»، وأغنية لستالين Cancion a Stalin التي يظهر فيها الزعيم السوفيتي وسط الآلهة الأفرو-كوبية: «ستالين، أيها الربان الذي يحميه تشانجوه ويرعاه / أوتشون.» ومن عام 1940 حتى عام 1950 سيسود في أمريكا هذا الشعر شعر الشهادة الاجتماعية والسياسية الصريحة، وفي

بلدان معينة، مثل البيرو، سيكتسب ذروة مكانته بين عامي 1950 و 1960، بينما كان يشهد في أجزاء أخرى أزمة مكانته الشعرية والثقافية.

2- أعراض الأزمة

بدأت عدة أوجه قصور تثقل كاهل هذا النوع من الأدب الذي عممته النزعة الهندية والشعر الاجتماعي. وبالتأكيد، لم يكن أمرا مذموما-بل بالأحرى كان من المرغوب فيه-أن يبحث كتاب أمريكا اللاتينية في أعمالهم عن التوحد مع أرضهم هم، مع شعبهم، ومع آماله الجماعية. ما حدث هو أن مناهج معينة لتحقيق ذلك كانت مناهج هشة جماليا إذا لم تكن مجرد مناهج ديماجوجية. كانت العملية تتم بواسطة التبسيطات ومع إعمال التعميمات. وغذى جهد التوضيح عملية مقنعة لإسباغ الطابع المثالي على الأشياء والمواقف الواقعية. وعلى نحو من الأنحاء اعتقد الكتاب أن الثورة (التي لم يصنعها السياسيون) يمكن أن تصنعها الكتب. وهذا وهم: فلم تكن الكتب تصل إلا إلى أكثر الشرائح الاجتماعية استنارة والتي لم تكن دائما أكثرها تقدمية، وكان الأمر يفتقر إلى نسق للوصول إلى الجماهير، كان الأدب الموجه لدفع الوعي السياسي لبلد من البلدان يستهلك، أو يكاد، في الصالونات الأدبية بصورة لا يمكن إصلاحها. وسهل هذا نفسه التنبؤ والوصاية الأيديولوجية: إن الكاتب الأمريكي اللاتيني، بتحوله إلى عراف لشعبه، كان يعلن على شعبه، في زمن الكوارث، مقدم العدالة في المدى القصير، وبرغم ذلك استمرت هذه اليوتوبيا وكانت أقل بساطة مما كان يفترض. وقليل من الكتاب من استطاع أن يكتب عنها بكل تعقيدها المدهش. إن التنجستن لفاييخو، والمرسومة ضمن قوالب الواقعية الاشتراكية، تفترض، على سبيل المثال، أن ينجز المثقفون دورا ثانويا وسلبيا في الثورة (يقول سرفاندوهوانكا :Servando Huanca «الشيء الوحيد الذي تستطيعون عمله من أجلنا «العمال» أن تفعلوا ما نقوله لكم وان تستمعوا إلينا وتضعوا أنفسكم في طاعة أوامرنا وفي خدمة مصالحنا»)، وتخلط بين صراع الطبقات وبين الكراهية العنصرية والانتقام الشخصي («يجب أن ننتقم ! يجب أن ننتقم من ظلم الأغنياء !»)، وتؤكد على المعنى الرمزي للعاصفة-الثورة الوشيكة التي تعلنها الريح في آخر صفحات الكتاب-بالكلمات الأساسية («الاستغلال»،

و «البرجوازية الصغيرة»، و«رأس المال» و «ماركس»، الخ الخ) التي تتراقص في مخلية بروليتاري حديث المذهب، الخ. ومن الملفت للنظر أن نلاحظ أن (العالم ضيق وغريب El mundo es ancho y ajeno) لثيرو أليجريا Ciro Alegria عام (1941) تختتم بمشهد مشابه جدا: وليس عويل الريح هو الذي يحمل الرسالة الثورية هذه المرة، فالآن نجد أن «هدير مدافع الموزر (الذي) ظل يرن «هو بمثابة نغمة الانتصار الذي ينتظر الفلاحين بعد المذابح. إن رواية ثيرو أليجريا، التي تعد أقل مجازية وأقل تصلبا بكثير في طرحها الأيديولوجي، مازالت تضفر عاطفتها التي لا تنكر وعذوبتها التعبيرية ضمن إطار مفاهيم ثقافية شائعة عن الحياة الاجتماعية لبيرو الهنود: وطريقة إحساسها بموضوعها أكثر ثراء من طريقة التفكير فيه، إن بعض التدجيل الملحمي، ونوعا من الشعور بأنها تختبر أطروحة في الوقت نفسه يسببان تبلد القوة الواقعية للحكاية. وفي الحقيقة فإن أليجريا يمثل ختام كما يمثل أزمة الفن الروائي الذي استهله أثويلا، وريبيرا، وجاييجوس، وغيرهم. ذلك الفن المتناقض، المصنوع من فضائل وعيوب، من ضعف وقوة، بمناظير تنتمي إلى الرومانسية الاجتماعية للقرن التاسع عشر وإلى استراتيجية النضال المناهض للإمبريالية. وفي الروايات الهندية، وفي روايات الأرض، وفي كل الطبيعية الأمريكية، تكمن دائما رؤية واثقة ومؤكدة للواقع: الكلمات يمكنها تحديده بصورة مناسبة، وفصل أضوائه عن ظلال، وحل إشكاليته مثلما يحل المرء مسألة حسابية. حسنا: سوف تحل اللحظة التي لا تعود تستطيع فيها تلك الثقة الذهنية أن تعمل في مواجهة دلائل الحقائق الجديدة.

وقد لاحظ أمير رودريجث مونيجال[7] أنه بالضبط وفي العام نفسه الذي نشر فيه أليجريا كتابه الثالث والأخير ظهرت الرواية الثانية لخوان كارلوس أونيتي Juan Carlos Onetti، رواية أرض ليست لأحد Tierra de nadie التي تفتتح الطريقة الجديدة لعمل الرواية والتي ستتطور بدءا من ذلك الحين الرواية «التي تستكشف تعقيدات الطبيعة الإنسانية أكثر مما تستكشف تعقيدات الطبيعة الخارجية الرائعة، تلك التي توسع حدود الواقعية» واتسمت هذه الطريقة الجديدة بتغير في المشهد: من الريف إلى المدينة. كما اتسمت بتحول جوهري في القصد: فلم يكن الأدب يريد أن يثبت شيئا ولا أن يضع نفسه في خدمة أحد، كان يود أن تكون له قيمة في ذاته. ودون أن يتجاهل

وجود بعض الأسلاف، كما هو منطقي (أمثال كيروجا، وآرلت)، يعتبر ماريو فارجاس يوسا Mario Vargas Losa أن أونيتي هو أول روائي «مبدع» يظهر في أمريكا اللاتينية (وآخر من اعترف به كذلك)، فهو مؤلف عالم دقيق ومتماسك في آن واحد، هام في ذاته وليس بسبب مادة المعلومات التي يضمها، في متناول قراء أي مكان بأي لغة لأن شؤونه قد اكتسبت بعدا كونيا، بفضل لغة وتكنيك «وظيفيين». وليس الأمر أمر تقديم عالم مصطنع، بل عالم ليس أمريكيا فقط بل إنسانيا، يقوم، مثل كل الإبداعات ذات الطابع الدائم، على موضعه شيء ذاتي، بينما كانت الرواية «البدائية» قد حققت إسباغ الذاتية على واقع موضوعي محدد... إنه لا يعود يخدم الواقع، بل يستخدم الواقع من أجل ذاته»[8]

ويمكن تفسير التحول من الأراضي الوحشية إلى المراكز الحضرية بسهولة: فالأدب يحاول أن يضبط نفسه وفق العملية الاجتماعية لأمريكا اللاتينية، التي تشهد نموا غير متناسب للعواصم وإفراغا للريف من خلال عملية هجرة داخلية لم تنته بعد. تتحول المدن إلى تركيبة درامية للبلد: فالغنى الفاحش والفقر المدقع، الثقافة والأمية، ناطحات السحاب والعشش الهامشية، وسائل الراحة الحديثة وكفاف أشكال الحياة البدائية... الخ، تتعايش جميعها في مجالات متلاصقة وآنية. ليس ثمة حاجة للذهاب إلى الريف للعثور على موضوعات جديدة: فقد أتى الريف إلى المدينة وطرح بخشونة مشكلات كانت تبدو بعيدة أو تخيلية فانتهازية. وبدأ القراء يقللون من بحثهم عن الموضوعات الغريبة وعن الاستكشافات الجغرافية: فهم يفضلون الكتب التي تتناول واقعا يمكنهم التعرف عليه على أنه واقعهم. والمدينة نواة للنزاعات الفردية والاجتماعية التي تتطلب عند الوصف نعومة سيكولوجية ربما لم تكن ضرورية من قبل: فقد كانت الغابة تفترس البشر دائما. وتفرع النضال الملحمي القديم ضد الطبيعة وانطلق على جبهات عديدة في آن واحد، ويسمى بالعزلة، والاغتراب، والشجن، والانقطاع مما لا يعني القول بان الموضوعات القديمة للهندية والإقليمية قد اختفت في البانوراما الجديدة، إنها ببساطة قد أصبحت أقل فوتوغرافية وأكثر تعبيرية، أقل تبشيرية وأكثر أدبية.

جرى هذا التجديد بطرق عديدة: فمع رواية (بدرو بارامو عام (1955)

Pedro Paramo يهبط خوان رولفو حتى أعمق جذور الفلاح المكسيكي ويكتشف أنها مضفورة بالزمن وبالموت، الذي تضاعفه في أشكال وجود أسطورية حتى ما وراء القبر، ومع رواية رجال من الذرة Hombres de maiz عام (1949) يغرق ميجيل آنخل أستورياس Migul Angel Asturias في بحر من الأصوات، والكلمات، والفانتازيات المبهرة لهنود المايا التي تجسد نظرية في نشأة الكون نقرأ فيها التاريخ الحقيقي لشعب جواتيمالا، ويكتب جيمارايش روزا رواية واحدة على الأقل (هي السرتون الكبير: دروب عام 1956، Gran Serton: Veredas وعدة قصص (قصص أولى Primeiras estorias عام 1962) مناطقها واقعية بصورة مفزعة لكن جوها جو معجزات، إن لم يكن مفارقا للطبيعة أو شيطانا صراحة: إن سرتون جيمارايش تلاصق عالما آخر تهاجر فيه الأرواح وتفتح البداهات فخاخا مزدوجة القاع، وفي رواية ابن رجل Hijo de Hombre عام (1960) سجل أوجستورا باسطوس Augustro roa Bastos أفضل رابسودية عن الحياة العنيفة والمعذبة للباراجواي، تبسط وسائل الواقعية الكلاسيكية، ووسائل التأريخ، والشعر، ويوميات الحرب، والأسطورة الشعبية، الخ، وفي الروايتين العظيمتين (الأنهار العميقة Los vios profundos عام 1959، كل الدماء Todas las somgres عام 1964)، يستنقذ خوسيه ماريا أرجيداس Jose Maria Arguedas من أعماق ذاكرته وحنينه الانديزي، الحقائق السيكولوجية للهندي وللخلاسي البيروانيين، بكل طياته المتنازعة ذات الطابع الثقافي، والجنسي، والديني، وحالة أرجيداس هامة بوجه خاص لأنها توضح مصير التيار الهندي في هذه الأعوام الأخيرة. لقد بد أرجيداس وأليجريا أعمالهما حوالي عام 1935(في هذه السنة نشرا مياه Agua والأفعى الذهبية La serpiente de oro على الترتيب)، لكن العمل المستقبلي لأولهما مضى يتطور بصورة أكثر شخصية بعد عام 1941،هو العام الذي ينتهي فيه عمل أليجريا من الناحية العملية، وأخذ يمثل درجة جديدة من تطور النوع الأدبي في البيرو: إنها اللحظة التي تفسح فيها النضالية الإيديولوجية الطريق لعاطفة أدبية أصيلة تحل فيها الشخصيات وتقلباتها الداخلية الصغيرة محل مخلوقات المانيكان المفصلة حسب نماذج محددة للسلوك. إن أرجيداس- الذي هو نفسه هجين كان عليه أن يتعلم الإسبانية في العاصمة-يثبت أن البلاد ليست منقسمة إلى هنود وبيض، بل إلى شرائح لا نهائية، في مجتمعات

تعددية، تفصلها مصالح دقيقة لا يمكن التوفيق بينها تجعل البعض يقفون في مواجهة آخرين. كانت الأحادية الهندية قد أخفت عنا بزهد هذه الصورة للواقع.

3- الثورة والكلمة

من جهة أخرى كان تغير قصد الأدب-الذي لم يعد وسيلة، بل غاية- حتميا إذ كانت تتزايد صعوبة التمسك بان عليه أن ينجز مهام التحريض السياسي والأيديولوجي: فهذه النشاطات تمارس في مجالات أخرى، ليست واقعية النزعة، بل واقعية، تفترض تعقيدا، وهمة، ومسؤولية ثقافية وعملية أكبر. ومع بداية عقد الستينات بدأت تبزغ أمريكا لاتينية جديدة: وقد أبرزت ذلك مظاهر النضال المسلح في بلدان عديدة، والاضطهاد الذي اتخذ طابع المؤسسة وأزمة الديمقراطية النيابية، وظهور الفاشية القديمة من جديد (تحت أقنعة مزيفة).. الخ. لكن في المقام الأول عمل وجود الثورة الكوبية بمثابة ظاهرة حافزة للحياة السياسية، والثقافية، والفنية في القارة. وفهم المثقفون، على وجه الخصوص، الدرس الرائع التي تلقنه هذه الثورة الاشتراكية الأولى-والوحيدة حتى الآن-في أمريكا: لقد تحولت اليوتوبيا إلى واقع صعب، متناقض، ومثير للإعجاب، لهذا السبب نفسه لم يكن يكفي الدفاع عنها: فقد كان من الضروري إعادة طرح كل شيء والتفكير في كل شيء والتصرف على هذا الأساس بالإضافة إلى أن مجال عمل ذلك كان بالغ الأتساع والمرونة لأن ثورة كوبا كانت ثورة للواجب الثقافي في إطارها معنى وإطار دقيقان (وصل الأمر ببعضهم !إلى أن يقولوا، مبالغين، إن المثقفين كانوا هم المحظوظين الوحيدين في كوبا).

إنها علاوة على ذلك ثورة لم تأت لتفرض أي معيار جمالي، ولم تكن تؤمن بالفضائل التعليمية للواقعية الاشتراكية، وكانت تعمم بنفس الجهد ماركس وجويس الشيء وكافكا. إنها كانت تمثل في آن واحد وعدا وتحديا، بالنسبة للمعسكر الاشتراكي، حيث العلاقات بين المثقف والدولة ليست مريحة على وجه الدقة. لقد أوضح وجود الثورة أشياء كثيرة وخلص الأدب من الكثير من المذاهب الجامدة التي كانت تثقل كاهله. وقد أظهر، بوجه خاص، اللا-أخلاقية الخفية للتخطيطات التبسيطية والمعتادة، وأنعش فكرنا

السياسي، وربطه بالواقع.

لقد شهد العقد المنصرم تعديلا جوهريا لحدود مناطق النفوذ في العالم. وفي البداية، أعلنت كوبا أنها جمهورية اشتراكية على بعد بضع مئات من الأميال من الولايات المتحدة الأمريكية. أما روسيا والصين، من جانبهما، فقد رفعتا نزاع العمالقة بينهما إلى درجة لا يمكن أن تتصورها الأممية البروليتارية وأوقعتا الانقسام في الأحزاب الشيوعية في كل مكان. وكان على الاستراتيجية أن تتغير، وقد تغيرت.

يكتب كارلوس فوينتس Carlos Fuentes قائلا: «في القرن العشرين على المثقف نفسه أن يناضل داخل مجتمع أكثر تعقيدا بكثير، داخليا وعالميا، حيث لا تكفي أسلحة العقل والأخلاق لمواجهة وضع لم يعد ملكية إقليمية لأقلية أوليجاركية تعارض جمهورا لا اسم له في إحدى جمهوريات الموز، وتحول إلى إحدى الحقائق المحورية لعصرنا: التمرد والشقاق، المتناقضين، والمعقدين، والعالميين، في العالم المتخلف صناعيا. لقد بدأ الانتقال من التبسيطية الملحمية إلى التعقيد الديالكتيكي، من يقين الإجابات إلى تحدي الأسئلة».[9]

على هذا النحو، إذا كان وجود «الثورة» الكوبية قد كشف التناحرات السياسية في البلدان الأخرى، فقد كان على اللغة الثقافية والفنية أن تصبح أكثر تنقيحا، ووضوحا، وتشككا. فالشعار القديم لأدب «الأطروحة» أصبح كل خيوطه معقدا. وصل الكتاب إلى الإدراك بأن فنهم قد غزته هموم تعبر عنها الآن السينما، والصحافة، ووسائل الاتصال الجماهيري، عموما، بصورة أفضل بكثير: وما من رواية تصمد للمقارنة بالتأثير الذي يمكن أن ينتجه فيلم تسجيلي مدته نصف ساعة أو استطلاع تلفازي. إن الأدب يفتح مملكته ذاتها: الاختراع الخيالي لحقائق شبيهة، حقا، «بالواقع»، لكنها ليست صورته الأمينة. بصورة إجبارية، ولا حتى بطاقة هويته. أدرك القصاصون أن هدفهم هو القصص، ببساطة، وليس التوضيح، أغرتهم إمكانية خلق عوالم مستقلة وإعادتها إلى العالم الواقعي، لا من أجل تكراره، بل من أجل شجب بؤسه الجوهري وزيفه، استكشفوا، وأعادوا الهيكلة، وابتكروا. إن مواد عمل الكاتب هي الكلمات، وباستثناءات قليلة، لم يكن الأمريكيون اللاتين يعرفون ذلك جيدا، ولم يستخدموها حتى آخر مدى.

حتى اكتشفوا أن المرء يصل إلى أن يلمس الأشياء بامتلاك لغة، إن الخدعة الأمريكية اللاتينية الكبرى، والنشوة الحقيقية لقارتنا، هي نشوة اللغة، إنه يجب إعادة بناء أصالتهم المفقودة إذا كانوا يحاولون خلق تمثلات حقيقية للواقع. وهنا يكون من الإنصاف أن نقر بالأستاذية التي لا تنازع لبورخس، لأساطيره ولاهوتياته، لتناقضاته واستعاراته، التي علمتنا متعة الوضع اللغوي-أي المثالي-للفن، لطريقة في التفكير عالمية رغم كونها ثمرة نموذجية لمنطقة بوينوس ايرس. لقد جعلنا بورخس نرى أن الأوديسة ملكية تخص الإنسان الأمريكي اللاتيني مثلما تخصه مارتين فييرو Martin Fierro

لكن، بين الروائيين (وقد نفى بورخس-بشدة، كما كان سيقول-أن يكون أحدهم) يعتبر كارنتيه Carpentier أفضل من يمثل هذا التوحد الأساسي بين الإبداع اللفظي وبين تصوير العالم الذي يبتكره. وبالنسبة لهذا الروائي الكوبي نجد أن تسمية الشيء تعني خلقه، وأسماء الأشياء هي الأشياء ذاتها. وهذا هاجس توضحه جذوره. فأمريكا قارة تزدحم بالأشياء التي تنتظر تسميتها لكي تبدأ في الوجود في عالم الفن. وتكتسب أعمال كارنتييه مغزاها في هذا الترتيب للفوضى الطبيعية، في الانتقال من التخلق إلى التاريخ. وفي هذا المقطع من رواية قرن التنوير El siglo de las luces نجد علامات هذه العملية: «متأملا إحدى الرخويات-واحدا فقط-فكر استبان في وجود المحارة، خلال آلاف ملايين السنين، أمام النظرة اليومية لشعوب من الصيادين، الذين مازالوا عاجزين عن فهمها أو حتى عن إدراك حقيقة وجودها. فكر في شعر القنفذ، في حلزون الحيوان الرخوي، في تجاويف المحار المروحي، مندهشا أمام علم الأشكال ذاك المبسوط خلال زمن بالغ الطول أمام إنسانية مازالت دون أعين تتفكر فيه. ماذا يكون حالي لو أصبحت معرفا، مكتوبا، حاضرا، ولا يمكنني الفهم ؟ أي علامة، أي رسالة، أي إنذار، في أشواك الهذباء، في الحروف التي تشكلها الطحالب، في هندسة تفاحة الورد Pomarrosa ؟[*4] أن ينظر المرء إلى إحدى الرخويات. واحدة فقط. حمداً لله». وفي الحجلة Raynela يمضي كورتاثار إلى أبعد من ذلك ويتجاسر على إنكار الرواية التي يكتبها (أو بالأحرى: على اقتراح أخريات، صالحة مثلها تماما)، على نسف لغته، على تفكيك كل تروس الرواية التقليدية، على أن يغمس في التهكم المفزع طريقة معتادة للتفكير

ولفهم الإنسان. ويعرض بطله موريللي برنامج الكتاب. «الاستفزاز، اتخاذ نص متقطع، مفكك، متنافر، مناهض للنزعة الروائية بتدقيق (رغم أنه غير مناهض للرواية). دون حظر على التأثيرات العظيمة للرواية حين يتطلب الموقف، لكن مع تذكر نصيحة جيد: لا تستفد أبدا من الوثبة المكتسبة ne jamais profiter de l'élan إن الرواية، مثلها مثل كل المخلوقات التي ابتدعها الغرب، تقنع بنظام مغلق. وضد هذا بإصرار أبحث هنا أيضا عن فتحة ولهذا أقطع من الجذور كل بناء منهجي للشخصيات والمواقف. والمنهج هو التهيهم، النقد الذاتي الذي لا يتوقف، التنافر، الخيال دون أن يكون في خدمة أحد» وتوضح شخصية أخرى أكثر: «إن ما يريده هو انتهاك الفعل الأدبي الكلي، الكتاب، إذا شئت. في الكلمة أحيانا وفيما تنقله الكلمة أحيانا أخرى. إنه يتقدم كالمحارب، يجعل كل ما يستطيع يقفز، ويتابع الباقي طريقه. ألا تعتقد أنه ليس أدبياً» أما رواية الفردوس Paradiso لليثاماليما فهي رواية-قصيدة ليس بالمعنى الذي يحمله المصطلح عادة (حين يشير إلى تلك الروايات التي تكون فيها اللغة هي الحلية اللافتة للنظر على مضمون فقير في ذاته)، بل بقدر ما يكون موضوعها الذي يتذرع عند ليثاما بطفولة خوسيه سيمي ومراهقته-هو الصورة، هو إمكانية المعرفة عن طريق الصورة. على هذا النحو، يكون الروائي شاعرا بالضبط، عرافا يستكشف «واقع العالم غير المنظور». وتهديه في ذلك «ممارسة الشعر، البحث اللفظي عن غاية مجهولة»، «حين كانت رؤيته تنقل إليه كلمة في أي علاقة يمكن أن تكون لها مع الواقع، كانت هذه الكلمة تبدو له وكأنها تنتقل إلى يديه، ورغم أن الكلمة كانت تظل غير منظورة بالنسبة له، متحررة من الرؤية التي انطلقت منها، فإنها تأخذ في اكتساب عجلة يدور فيها بلا توق التعديل غير المرئي والصياغة القابلة للابتلاع» وقد قدم روائيان متميزان تماما فيما بينهما إسهامات هامة لهذا النوع الأدبي. والروائيان هما جارثيا ماركث Garcia Marquez وفارجاس يوسا Vargas Llosa. الكولومبي بعودته المندفعة إلى عالم الخيال، وإلى منطق الأحلام، إلى زمن الأصول والميثولوجيا الشعبية، التي يقيم على أساسها روايته الرائعة مائة عام من العزلة Cien anos de soledad والبيرواني، بواقعيته التي لا تشوبها شائبة وان كانت متجردة ومحايدة، وبتأليفه بين عوالم اجتماعية واسعة، وبانغماسه النفاذ في جحيم

الحرية، والعنف، والعاطفة الإنسانية، بثقته التكنيكية المذهلة للتحكم في المستويات المكانية-الزمانية، بميلودرامات الجنس وشعر الفظاظة الخالصة. بوجه عام، فإن الرواية الأمريكية اللاتينية، التي كانت من قبل أقرب إلى المقالة أو التحقيق الصحفي (وأحيانا كانت تحل محله)، أصبحت تشارك الآن في ممتلكات الشعر. والنثر القانوني أو التعليمي أحياناً لبدائيينا ذوي النزعة الهندية ونزعة السكان الأصليين، قد استبدل بلغة أكثر إبداعية: لغة الأحدوثة (الحدوتة) والأسطورة، والصورة، التي يمكن لمدلولاتها ألا تكون متعددة فقط بل متناقضة أيضاً.

4- أساتذة وتلامذة التمرد.

وقد مر الشعر بسلسلة من التحولات لا تقل ثورية. وهناك مجموعة من الشعراء، أكثر شبابا من نيرودا، انتقلت إليهم عدوى روح الطليعة والسوريالية بشكل أساسي، هم مؤسسو هذا الشعر الأكثر انتشارا في أيامنا والذي يوجه، بصورة ما، التجارب الشعرية لشعراء اليوم الجدد: إنهم أوكتافيو باث - Octavio Paz، وانريكي مولينا Enrique Molina ونيكانور بارا Nicaor Parra (أما أشدهم سوريالية، وهو البيرواني سيزار مورو Cesar Moro فقد كتب عملا شعريا هاما ينتظر النشر على مستوى القارة). وقد حقق باث، على مدى ثلاثين عاما من ممارسة الشعر، أهمية فائقة لا يستطيع أن ينازعه فيها كثيرون، فقد اخصب أجيالا بكاملها من الشعراء في المكسيك على الأقل. وبمزاوجة عمل نقدي شديد الثراء والوضوح، بحث شعر باث عن أهداف محورية وعثر عليها: من ذلك جدل المتناقضات، والتدفق الشبقي، والكشف الصوفي، والغموض الجوهري للعالم الشعري.. . الخ. وخلال العقد الأخير أصبحت تجربته أكثر جذرية وأسهمت في نفي الخطاب الشعري ذاته من خلال «اسطوانات بصرية» وأشكال متنوعة من الشعر الجسور (وبياض Blanco هي أفضل مثال) تفتح وتضم المكان، والكلمة، والصمت، في مغامرة حرية مطلقة. أما «الشعر-المضاد» لبارا فهو تمجيد نثرية الأماكن العامة، التي تنعطف لتكشف عن العبثية والدعابة الشريرة للعالم المعاصر. «أنا لا أسمح بأن يقول لي أحد/ إنه لا يفهم القصائد المضادة / فعلى الجميع أن يقهقهوا بالضحك. / من أجل هذا أحطم رأسي

/ من أجل بلوغ روح القارئ. / دعكم من الأسئلة. / فعلى فراش الموت / يحك كل واحد جلده بظفره». ومعه دون شك، تبدأ عملية التحلل البلاغي التي ستنقذ الشعر الأمريكي اللاتيني من طريق مسدود: إنه يشير إلى حركة تتجه نحو التهكم المثبط والحقيقة المتنافرة اللذين يسودان بين الشعراء الشبان. ويحافظ مولينا على إخلاصه للسوريالية، لا يسبب الولاء لحركة أدبية، بل كنتيجة شخصية لذاته، كما يثبت ذلك شعره المزدحم بالصور الشبقية، وبالرؤى البحرية، وبالحض على المغامر. أما أساتذة الشعر البرازيلي فهم بالتأكيد شعراء آخرون: مانويل بانديرا Manuel Bandeira، وكارلوس دروموند دي أندرادي ,Carlos Drummond de Andrade وفينيسيوس دي مورايس Vinicius de Moraes وفي المقام الأول، الشاعر العظيم جورج دي ليما Jorge de Lima, كاتب القصيدة الخالدة اختراع أورفيوس Invencao de oneo (1952). وهناك صوت عظيم أصيل آخر في شعر أمريكانا هو صوت أرنستو كاردينال Ernesto Cardenal (تلميذ المتقلب الكبير الكولونيل أورتتشو ,Urtecho شاعر (الابيجرامات) Epigramas المراثي ضد الدكتاتورية، وصوفي المزامير ,SaImos والشاهد المعذب لدينونتنا في (صلاة من أجل مارلين مونرو Oracion para Merilyn Monroe) وفي النهاية، مبتكر لغة مميزة، تشارك في التاريخ، والمذكرة، والصلاة. وهناك شعراء آخرون يسيرون على هذا الطريق من البساطة العامية، هم بنيديتي ,Benedetti وسابينس ,Sabines وخوسيه إميليو باتشيكو Jose Emilio Pacheco، مؤخرا. أما كارلوس خرمان بيي Carlos German Belli فيمثل حالة-أو قيمة-قائمة بذاتها بلغته وتعبيراته العتيقة، والتي تنشر طوايا رؤية مفزعة تماما للحياة الداخلية والاجتماعية: فالكائن مشوه، والمجتمع ترتيب مراتبي من السادة والعبيد. وأما الشعر الدقيق والعميق لجوان كابرال دي ميلو نيتو Joao Cabral de Melo Neto والنفاذ النقدي لإنريكي لين Enrique Lihn وهربرتو باديا Herberto Padilla، والصعود الحماسي «للزنوجة» الأنتيلية لرينيه ديبيستر Rene Depestre، وشبقية هوميرو أريدخيس Homero Aridjis، والفورات والدوارات المتكلسة لرافييل كاديناس Rafael Cadenas وخوان كالزاديا Juan Calzadilla (القادمين من جماعتي «المائدة المستديرة» و«سقف الحوت» الهامتين بسبب عملهما الشعري العنيف في كاراكاس)، والصوت النظيف الفتي لخافييه هيرود Javier Heraud (منشد نهر الحياة، ونبي موته،

والأسطورة الحية في البيرو)، والتهكم المناهض للبرجوازية والأمثال على ألسنة الحيوانات عند أنطونيو ثيسنيروس Antonio Cisneros فهي كلها بعض الطرق الأخرى.

5- خطان.

خلال السنوات الأخيرة مرت الرواية والقصة القصيرة بدورهما بتحول سريع على أيدي أناس أصغر سنا أو أقل شهرة من العظماء المعترف بهم. ويمكن تصنيف أولئك الكتاب بتعسف لا مفر منه في خطين رئيسين:

الخط الواقعي الذي يطرح حكاية محددة في أساس القصة والذي يحاول تجديد تقاليد الواقعية الأمريكية اللاتينية ويعمل داخل هذه التقاليد ذاتها. وتندرج ضمن هذا المجال الواسع الواقعية الملتزمة سياسيا لدافيد فيناياس David Vinas (الرجال على صهوة الجياد Los homlores de a caballo)، والواقعية السحرية-السيكولوجية لدى دانييل مويانو Daniel Moyano (أقاصيص الوحش (أو ا لغول) El monstruo)، ورينالدو أريناس Reinaldo Arenas (ثلستينو أمام الفجر Celestino ante el alba)، والواقعية التعبيرية والباروكية أحيانا لكارلوس مارتينث مورينو Carlos Martinez Moreno (الهنود الأصليون Los aborigenes والنصف الآخر La otra mitad)، والواقعية الانتقادية ضد البرجوازية المتعفنة لخوسيه دونوسو Jose Donoso (هذا الأحد Este damingo) وخورخي ادواردز Jorge Edwards (نغمات وتنويعات Temas y variaciones).

والخط الأخر، الذي يعتبر أشهر ملهميه هم كارلوس فوينتس في إنتاجه الأخير (تغيير الجلد Cambio de piel والمنطقة المقدسة Zona sagrada). وكورتاثار بصورة معينة وجييرمو كابرير إنفانتي بصورة أوضح (ثلاثة نمور حزينة Très tristes tigres)، الذي يكاد يستغنى عن الحكاية أو يخضها لبحث شكلي يائس تقريبا. وينتمي إلى هذا الخط سيفيرو ساردوي Severo Sarduy (من أين هم المغنون De donde son Las cantantes)، ومانويل بويج Manuel Puig (خيانة ريتا هيوارث La traicion de Rita Hayworth، وأفواه ملونة Boquitas pintodas)، ونستور سانتشث Nestor SancheZ (سيبيريا بلوز Siberia Blues)، وفيثنتي لينييرو Vicente Lenero (الخطاف Elgarabato)، وسلفادور اليزوندو

Salvador Elizando (التوالد الخفي El hipogeo secreto وجوستافو ساينث Gustavo Sainz (أيام دائرية متسلطة Obsesivos dias cirulares). وفي حين يحاول أولئك تخليص الواقعية من فخاخها الوهمية ويواجهونها بتنقيح ونفاذ أكثر، يستطيع الآخرون، بإخلاص أقل، الاستغناء عنها أو استخدامها كمجرد ذريعة لتلاعبانهم وتشوهاتهم اللفظية: إنهم يكتبون روايات تريد أن تهزم من مفهوم الرواية ذاته. وربما كان من المثير للانتباه أن نسجل معلومتين عن الجغرافيا الأدبية: فالألوان يأتون عموما من تشيلي وغيرها من بلدان المحيط الباسيفيكي، بينما يأتي الآخرون من المكسيك والأرجتين.

6- التجديد المسرحي

تظل سندريللا الحقيقية لثقافة هذه القارة هي المسرح (لأنه حتى السينما، التي مازالت أولية، لا تملك سوى حفنة قليلة من الروائع: أعمال جلوبير روشا Glauber Rocha وختينو-سولاناس ,Getino Solanas وأعمال السينما الكوبية الجديدة). وقد أثر انقطاع كبير في الجهود على وجود الفن المسرحي، كما أثر الجمهور، الذي مازال محدودا، والذي اعتاد التوجه إليه (أحيانا بسبب طرح غير صحيح لعلاقته بهذا الجمهور) وأثر الانتشار القومي الصارم للمؤلفين. وقد تميز المسرح الأمريكي اللاتيني دائما بوظيفته الواقعية والاجتماعية، هكذا ظل، على الأقل، ثابتا على النماذج التي يمكن اعتبارها نماذج نهائية حتى سنوات الحرب العالمية الثانية: رودولفو أوسيجلي Rodolfo Usigli وثلستينو جوروستيثا Celestino Gorostiza في المكسيك، وصامويل آيشيلباوم Samuel Eichelbaum في الأرجنتين. وسوف ينقح أسلوب الإطالة بعض التنقيح أو أسلوب المحاكاة (حين يريد أن يكون شعبيا) في هذا الخط فيما بعد في أعمال مسرحيين من أمثال الكوبي فيرخيليو بينييرا Virgilio Pinera ومواطنه أبيلاردو استورينو Abelardo Estorino، والكولومبي إنريكي بوينافنتورا ,Enrique Buena Ventura الذين يعرفون كيف يسجلون تجارب معاشرة أكثر حميمة ة ويستخدمون حوارا مقتصدا فعلا، ويطلقون قوة درامية أصيلة .وتجتاح مسرحنا موجة من التجديد مع مقدم رياح ما بعد الحرب. وتأثير مسرح العبث والأشكال التي تميل إلى إعادة طابع الطقس إلى الدراما هو تأثير عام، لكن يؤثر فيه كذلك المسرح الوجودي

الفرنسي، وبريخت، والمسرح السياسي الأوروبي. فما هو الوضع الحالي ؟ في المحل الأول، يجب التأكيد على استمرار عواصم معينة في القيام بدور المراكز المسرحية-الأرجنتين، وتشيلي، والمكسيك على نحو معين. وقد أسهم في الفن الدرامي الجديد إسهامات بارزة كل من الأرجنتين أجوستين كوزاني Agustin Cuzzani, وأوسفالدو دراجون osvaldo Dragun, وروبرتوكوسا Roberto Cossa وريكاردو تالسنيك Ricardo Talesnik, والتشيليين إيجون فولف Egon Wolff وخورخي دياث Jorge DiaZ, والمكسيكيين إميليو كاربابيدو Emilio Carballido وخورخي ايبارجو ينجويتيا Jorge Ibarguengoitia, والجواتيمالي (الذي يعمل من المكسيك) كارلوس سشولورزانو CarIos SoIorzano. لكن أكثر الظواهر أهمية ليست في هذه الأنحاء، بل في كوبا والبرازيل. فقد أضفى انتصار الثورة الكوبية دفعة ومعنى جديدين على المسرح القومي: وكانت الحوافز الرئيسة هي الحماسة الشعبية، ووصول جمهور جديد إلى العرض المسرحي، والدعم الحكومي للمؤلفين، والمخرجين والفنيين. والى جوار بينييرا واستورينو المذكورين آنفا، واللذين يجددان داخل الثروة حماسهما الإبداعي، يظهر خوسيه تريانا Jose Triana (المعروف عالميا بمسرحيته ليلة القتلة La noche de los asesinos)، وأنطون أروفات Anton Arrufat, وهكتور كينتيرو Hector Quintero، وخيسوس دياث Jesus Diaz وآخرون. إنهم هم المسرح الكوبي الجديد، حيث نصادف فيه ابتداء من الدمى الطليعية الغريبة حتى التاريخ بالمشاهد للنضال الثوري. أما أفضل مسرح اجتماعي فهو ذلك الذي يكتب، وينتج، ويشاهد اليوم في البرازيل. ومجاله واقعي (وربما لم يكن ليستطيع أن يكون خلاف ذلك) لكن ما يحققه هو التواصل المباشر بين العرض والجمهور ويستعين على ذلك بوسائل كثيرة: الموسيقا والرقص الشعبيين، وأنساق التمثيل غير الرسمية، والاستخدام الرائع للفولكلور، والحركات الكورالية، وتجديد الصيغ الكلاسيكية («المسرحيات الدينية»، والمجازيات، والحكم الخ) وتشهد على ذلك أعمال جورج أندرادي Jorge Andrade (درب الخلاص Vereda da Salvacao) وجوان كابرال دي ميلونيتو (موت وحياة (قاسية) Muerte y vida severina)، وألفريدو دياز جومز Alfredo Dias Gomes (قاطعوا الوعود Opagador de promessas)، وأدوفالدو فيانا Oduvaldo Viana (أربعة بيوت من الطين Cuatrocuadras de tierra) وبيلينيو ماركوس (شفرة في

اللحم Navalha na carne).

7- هذه الفترة الأخيرة.

الواقع الراهن إنسيابي ووصفه عند نقطة محددة من العملية يعني تشويه ملامحه بصورة بارعة: فليس كائنا بل إنه يحدث. وأحد العوامل التي جعلت هذه الفترة الأخيرة أكثر خلافية، وثراء وحماسة، هو التأثير القوي للثقافة الكوبية في الأوساط الثقافية الأمريكية اللاتينية، وبالعكس ففي خلال هذه السنوات، كان كثير من الأمور التي جرت في حياتنا الأدبية والفنية يدور حول الوضع الفريد لكوبا باعتبارها مركز إبداع وبث لثقافة ثورية واشتراكية من أجل القارة، وكان لا مفر من أن يكون على المثال الكوبي أن يشكل تحديا (مالم يكن معياراً وانقطاعاً) للإنتلجنسيا الأمريكية اللاتينية. لقد جعلت البؤرة الكوبية نفسها محسوسة بطرق عديدة.

لقد غيرت السنوات الأخيرة بسرعة مصطلحات النقاش وحتى أطر المتجادلين. وليس نادرا ألان أن يجد أشد المجادلين حماسا أنفسهم على الجانب نفسه في الوقت نفسه وأن يخرج الدفاع من الخنادق المعارضة. ومع نهاية عام 1967 بلغت المواقف المتعارضة وضوحا كاملا من خلال استطلاع في مجلة دار الأمريكتين Casa de las Américas. ففي العدد المخصص لبحث «وضع المثقف الأمريكي اللاتيني» تحددت المواقف واشتعلت (أحيانا). خوليو كورتاثار يعيد تأكيد إيمانه بالاشتراكية، ويبرر مد مدة نفيه في فرنسا «التي هي داري (و) تظل تبدو المكان المختار لمزاج مثل مزاجي»، ويعلن استقلال عمله ككاتب بالنسبة لأفكاره: «مع المخاطرة بأن أخيب ظن الملقنين ودعاة الفن في خدمة الجماهير، أظل أنا هذا الكائن الخرافي Cronopio(*5) الذي... يكتب من أجل بهجته أو معاناته الشخصية، دون أدنى تنازل، ودون التزامات أمريكية لاتينية أو «اشتراكية» مفهومة باعتبارها مفاهيم قبلية a prioris برنامجيةً. وموقف فارجاس يوسا، كما هو معروف، مطابق لموقف الكاتب الأرجنتيني: فهو يفرق التزامات المبدع عن التزامات المواطن، والوفاء للالتزامات الأولى قد يعني إخضاعا غير إرادي للثانية، وعلى كل حال، فالأمر يتعلق بمجالين للخيارات الأخلاقية، لكل واحد منهما قوانينه الخاصة. وحين يتحدث عن سباستيان سالاثار بوندي يكتب: «لقد

عرف كيف يلتزم سياسيا محافظا على استقلاله، على عفويته الإبداعية، لأنه كان يعرف أنه، بوصفه مواطنا، كان باستطاعته أن يقرر، ويحسب، ويتأمل أفعاله عقليا، لكنه، بوصفه كاتبا، كانت مهمته هي خدمة وإطاعة الأوامر، غير المفهومة دائما بالنسبة للمبدع، إطاعة النزوات والهواجس ذات العواقب التي لا تحصى، لذلك المستوحش الذي هو (الأدب)، هذا السيد الحر، المحسوس في وجوده عن طواعية. وبنيديتي، من ناحيته، يصر على أن مسؤولية الكاتب دائما مزدوجة، «مسؤولية فنه ومسؤولية وسطه المحيط به» وينفي «خط التقسيم غير المحتمل هذا الذي يفضل كثير من المثقفين أن يرسموه تحوطا بين العمل الأدبي وبين المسؤولية الإنسانية للكاتب». أما الشاعر البيرواني أليخاندرو رومو الدو Alejandro Romualdo فيدين، بعنف أكبر، الكتاب الأمريكيين اللاتين الذين يقبلون المنح، والترجمات إلى الإنجليزية، الجوائز الضخمة، مثل جائزة «رومولو جاييجوس»، أو يقبلون شرف وسام شمس البيرو (وسام الصول ديل بيرو) Orden del soldel peni, والعبارة محملة بالتلميحات المحددة، من بينها التلميح إلى فارجاس يوسا نفسه وإلى نيرودا، وتعلن سلسلة من التوترات الداخلية التي تزداد حدة.

وليس ذلك أمرا عارضا. فقد أخذت الثورة تبلغ النضج وسط مشكلات تتطلب الانتباه من طلائعها-وكانت الطليعة الثقافية بالغة الأهمية-، وفي أمريكا اللاتينية كلها كانت نضالات التحرر القومي وحركات حرب العصابات تبقى على قيد الحياة بصورة يائسة، وتواجه الفشل والموت، وتهاجم فلا تجني سوى تشديد جديد للاضطهاد. وكان على تضحية التشي جيفارا، وانقسام الأحزاب الشيوعية إلى أجنحة «ذات ياقات منشاة» و «دون ياقات منشاة» وطرح الحلول السياسية بعبارات عسكرية، كان على كل ذلك أن يؤثر أيضا على الوضع الداخلي الكوبي وأن ينقل تركيز العمل الثقافي نحو نقاط معينة لم تكن تستحق أن تبرز هذا الإبراز. إن صوره الكاتب الناجح-كالروائيين الذين يشكلون ما يسمى بصورة حمقاء باسم «الرواج»-، الذي يتمتع بترجمات مضمونة داخل نظام نشر قوي، ويتمتع بالجوائز، والدرجات الأكاديمية، وبالدعوات من مختلف الجهات، والمدافع عن منفى أوروبي عادة وعن احتراف مطلق للأدب، والملتزم لكنه ليس مناضلا حزبيا، هذه الصورة بدأت تبدو غير مريحة بوجه خاص لقطاع من المثقفين يطالب

بالارتباط الثوري الوثيق لا في الأفعال السياسية فقط، بل في الجهد الإبداعي لكل واحد. والغريب أن هذا الضغط ظهر بصورة حصرية في مجال الأدب، وليس في مجالات الفن الأخرى (كالتصوير، والسينما، والمسرح، الخ) حيث واصلت الأشكال التجريبية والطليعية النابعة من المجتمعات الاستهلاكية المكروهة (مثل البوب Pop وال أوب-آرت Op art) واصلت انتشارها وسيادتها في الواقع الجمالي الكوبي. وبعد مرور عشر سنوات على الثورة انفتحت هوة بين المواقف التي كانت متجانسة للكتاب المؤتلفين حول كوبا. وتشكل نوعان من المجموعات. كورتاثار وفارجاس يوسا، من جانب كممثلين للمثقفين الذين يقدمون تأييداً نقدياً وليس كفاحياً للثورة، وبيديتي، ديبستر، ودالتون، بشكل أساسي، كنماذج للمثقف الذي يملك تجربة داخلية عن الثورة، والنشيط داخل الأجهزة الثقافية أو الحزبية، والمتكامل والمكرس بكليته للممارسة الاشتراكية. وكما يمكن أن نرى فإن الكتاب الذين يظهرون على هذا الجانب من خط النار هم كتاب أمريكيون لاتين وليسوا كوبيين فقط.

هذا الجدال-الذي ليس سوى واحد بين جدالات عديدة حفزت الأدب الأمريكي اللاتين خلال السنوات الأخيرة مثل جدال كورتاثار وأرجيداس حول «العالمية» و «الإقليمية»-يكتسب أهمية كبرى لأن أصله ودافعه في كوبا على وجه الدقة، حيث يظل أحد الآمال الثقافية القديمة حقيقة واقعة: أعني غياب معيار جمالي للثقافة الاشتراكية. والدليل على ذلك هو أن الآراء المؤيدة والمعارضة للنقطة موضع النقاش تجد الإنصات هناك على قدم المساواة، مما يتيح حوارا، مستحيلا بالتأكيد في بقية بلدان أمريكا كلها تقريبا. أي نظريات جديدة وتفسيرات للظاهرة الأدبية ستخرج من هذا التبادل الكثيف للآراء ؟ وأي آثار سيتركها في الإبداع الثقافي ؟ مازال الوقت مبكرا لمعرفة النتائج، ولا يمكننا الآن سوى تقديم المواقف التي تؤثر على صيرورة آدابنا.

الحواشي

(*١) ناقد بيروني (ولد في ليما 1934). من أعماله الأساسية. سيزار فاييخو: دراسة نقد وترجمة حياة (ليما 1964)، عبقرية وصورة ريكاردو بالما (بونيوس آيرس 1965)، قصاصون بيراونيون (كاراكاس 1968)، ماريو فارجاس يوسا: ابتكار حقيقة (برشلونه 1970). كان أستاذا زائرا في جامعة إسكس في إنكلترا، ثم صار أستاذا في جامعة سان ماركوس وفي الجامعة الكاثوليكية في ليما [المراجع].

(*2) ثفافة دائمية ,Janica من Jan وهي الدعامة التي تسند النبات أو ما أشبهه-[المترجم].

(*3) حلمات الكهوف: :eslalactias رواسب كلسية تتدلى من أسقف الكهوف-المترجم. ونعرف في بالستالاكتيت والستالاغميت. [المراجع].

(*4) تفاحة الورد Pomarrosa هي ثمرة نبات اليامبو Yambo أو الجامبو ,Jambo وتشبه التفاحة لكنها أصغر منها وبها بذرة واحدة ورائحتها زكية-[المترجم].

(*5) Cronopio: كائن خرافي من اختراع كورتاثار نفسه - (المترجم)

الهوامش

(١) أورده جييرمو آرا في Guillermo Ara, Rieardo Guiraldes, Buenos Aires, 1961, p. 79.

(2) Jose Carlos Mariategui, Siete ensayos de interpretacion de la realidad peruana, Lima, 1964, p. 290.

(3) Citado por Juan Liscano,Roumlo Gallegos y sutiempo,Caracas, Monte Avi-la, 1969, p. 102.

(4) En Variedades, Lima, and 26 - de marzo de 1930.

(5) Citado por Emir Rodriguez Monegal, El viajero inmovil, Buenos Aires Losada, 1966, pp. 99-100.

(6) المرجع السابق. ص ١٠١.

(7) Emir Rodrignez Monegal, Narradores de esta America, Montevideo, Alfa, 2a ed., 1969, t. I

(8) Times Literary Supplement, Londres, 14, de novimbre de 1968 p. 1287.

(9) Carlas Fuentes, La nueva novela hisepanoamericana, Mexico, joequin Mortiz, 1969, p. 13.

13 تفسيرات أمريكا اللاتينية

أوجستو تامايو فارجاس[*1]

Augusto Tamayo Vargas

آن أوان أن تتركي أوروبا المثقفة التي تكرهها ريفيتك المحلية، وتوجهي جناحك إلى حيث يفتح لك عالم كولومبس مشهده الرحب.

أندريس بيو

١ - تباينات الصور والأفكار.

أخذت أمريكا تكشف نفسها لنا-في أدب ناطق بالإسبانية-منذ اليوم الثاني عشر من أكتوبر عام 1492. سيكتب كولومبس:«هذه الجزر شديدة الخضرة والخصوبة وذات أنسام بالغة العذوبة. ويمكن أن يكون بها أشياء كثيرة لا أدريها، لأنني لا أريد أن أعطل نفسي بأن أخترقها وأذرع جزرا كثيرة حتى أجد الذهب» وسوف يعلن هو عن نفسه: «بدا لي بالأحرى أنهم أناس فقراء جدا في كل شئ... فقد كانوا يمضون عراة كما ولدتهم أمهاتهم... ذوي سلوك فريد جدا، محبين وذوي لغة عذبة». ووراء الذهب غير الموجود في عالم جزر الأنتيل ذاك سقط الشلال الأوروبي بغتة فوق السكان الأصليين الفقراء، العراة، ذوي «اللغة العذبة». لكن حين يتقدم كورتيز عبر المكسيك فإنه يصف روعةرجال موكتزوما[*2] Moctezuma, ويصف هو وبرنال دياث Bernal Diaz قوتهم في ساعات مثل ساعات «الليلة

الحزينة». يذهل فاتح المكسيك من المدن في بلاد مليئة بالجبال والبحيرات: «هذه المدينة بها ميادين كثيرة... وشوارعها، أقصد الشوارع الرئيسة، عريضة جدا ومستقيمة جدا». ويتعجب من الغرف العليا والسفلى في دور ذات حدائق «نضرة جدا، وذات أشجار كثيرة وأزهار فواحة»، ومن «أحواض الماء العذب المشغولة ببراعة بسلالمها التي تبلغ القاع». ويتأمل بطريقة مخالفة تماما لطريقة كولومبس: «إذا أخذنا في الاعتبار أن هؤلاء القوم همج وشديدو البعد عن معرفة الرب وعن الاتصال بالأمم الأخرى فمن المعقول أن يكون مما يثير الإعجاب أن نرى ما لديهم في كل شئ». وفي هذه الأثناء يواجه جنوده أولئك الذين يمثلهم برنال دياث بضمير المتكلم-شعب الأزتيك- الذين هم ليسوا «محبين» على الإطلاق-من أجل امتلاك الثروات وذلك الذهب الذي مضى المكتشف في أعقابه منذ جزر الأنتيل المتقدمة. وتتزايد هذه العاطفة تجاه الأرض والذهب بالأساطير التي يزينها السحر الأدبي للسكان. والمثال على ذلك تلك الحكاية عن الأمير الذي يكتسي بالذهب و «تيجانه الذهبية وأساوره وعقوده وأقراطه الذهبية»، والذي يقدمه رودريجث فريلي Rodriguez Freile في (الكبش EI carnero). فقد حملت هذه الحكاية المغامرين من الساحل إلى الغابة، مقتفين آثار تلك الكنوز التي يقال إنها تقدم قرابين في تلك الأراضي الأمريكية الجنوبية في بحيرة يضيع مكانها في مملكة التخيل (الفانتازيا). وحكاية رودريجث فريلي هذه هي قطعه أصيلة من الأدب يبدو أن الأقصوصة والتقاليد الأمريكية اللاتينية تولد فيها. أما (شعوذات خوانا جارثيا Las brujerias de Jnana Garcia فربما كانت السلف البعيد لأعمال ريكاردو بالما Ricardo Palma ولجزء من النثر القصصي الهسبانو-أمريكي.

إن خبرات الفتح والالتقاء بواقع يدهش الفاتحين نتج عنه أن كتبت في المعسكرات (مدونة البيرو La Cronica del Peru) لثييزادي ليون Cieza de. leon والأروكانية La araucana لارثيا Ercilla، بينما في الأديرة التي أقيمت في المدن الجديدة انكب رهبان مستنيرون على إبراز جوانب أصالة الأراضي التي تم ضمها إلى المسيحية، وفي الوقت نفسه، وفي الدور الأندلسية لمونيتا وقرطبة كان الإنكا جارثيلاسو Inca Garcilaso يعيد بناء عالم وإمبراطورية كان ينتمي إليهما من جهة أمة تشيمبو أوكلو Chimpu Ocllo

لكنهما كانا ضائعين وراء البحار في ضباب الحنين لسنوات الشباب. لكنه تذكر بوضوح المدينة الخلاسية المتراكبة حيث ولد، والأبيات القليلة بلغة الكتشوا التي تعلمها، والضواحي الريفية لمدينة كوثكو Cuzco ص وناي المحب وصوت المحبوبة، والعبور على طول جبال الإنديز وساحل البيرو القديم حتى عاصمة نائب الملك، حيث كان الحكام الإسبان ينقلون سرا مومياوات من سبقوهم حتى يمحوا مبرر وجود مجتمع مستعبد. وظلت مختلطة في ذاكرته احتفالات «سيتوا Situa» - النظافة العامة-واحتفالات «هوراتشيكو» Hurachico-احتفالات الجنس-باحتفالات عيد القربان المقدس وعيد جميع القديسين، مع بقاء الموت كشخصية محورية، يمكن تقديرها حق قدرها لدى السكان القدامى والجدد لأمريكا، كما يسجل أوكتافيو باث في الصفحات التأملية لكتابه (تيد العزلة EI laberinto dela soledad. يقول: «بالنسبة للمكسيكيين القدماء»لم يكن التعارض بين الموت والحياة مطلقا مثلما هو بالنسبة لنا. إذ كانت الحياة تمتد في الموت». ويمكننا أن نضيف إلى أنه بالنسبة للبيروانيين القدماء «كان الموت يمتد في الحياة»بالنسبة للمكسيكيين كان الدم يغذى هوتزيلوبوتشتلى Hutzilopochtli[(3*)] وبالنسبة للبيروانيين كانت تنبثق من موت «العالم السفلي» الحياة من أجل «عالم هنا»، عبر الـ «باكارينا»، التي هي موضع «مملكة السموات» بالنسبة للأسباني الذي انتقل إلى القارة.

ومن أقصى هذه القارة إلى أقصاها، حيث كان الموت موضع احتفال، سار الأسبان الذين يجلبونه في حرابهم في أعقاب ثمانية قرون من النضال ضد «الكفار» العرب. كان الموت، بين التنجيم، ومحاكم التفتيش، والغرق، يسكن أيضا روح الأسباني النمطي لهذا الزمن. فبدروسارمينتو دي جامبوا Pedro Sarmiento de Camboa, الذي أدي بتهمة السحر في بويبلادي لوس أنخليس (بلدة الملائكة) هو في ليما بطل مغامرات مشهورة بالإضافة إلى كونه كاتبا ساحرا في كتابه Histaria indica التاريخ الهندي.

خلال هذه القرون نمت الإمبراطوريات التعدينية للمكسيك والبيرو كما توضح المدونات والحكايات المختلفة. فباتجاه الأطلنطي الأمريكي الجنوبي لا يصادف المغامرون الأسبان والبرتغاليون ثقافات يعجبون بها ولا أعمالا فنية ينسخونها أو ينقلونها، وهناك تتم الصياغة الأمريكية دون تاريخ يهدم

بعمال مأجورين يستخرجون خشب «البرازيل»، وبعمال قصب السكر، وبالباحثين عن المعادن والأحجار الكريمة الذين لديهم واحة صغيرة من الذهب والتماثيل الباروكية في مياش جيرايش، وبموكدي الأرض ولصوص الخيل الذين يفرضون قوانين سهول البامبا. وفي الداخل، في قلب القارة، يدير القساوسة الخرويت نوعا من المجتمع يقوم على أساس الجماعة التي تحولت إلى المسيحية من السكان القدماء فيما يسمى باسم «المستوطنات[4*]»، التي سيخرج منها أول تمرد كريولي في بلدة أنتيكيرا، هذا بينما يغامر مبشرون آخرون عبر الأنهار الداخلية الكبيرة ويخلقون أبرشيات ضئيلة وخجولة في الغابات على الضفاف التي تحركها الفيضانات، بينما يدرسون في الوقت نفسه حيوانات وطيور إقليم فقد فيه كثير من المغامرين بحثا عن «بلد القرفة». كل هذا يجعل من «المدونات» مزيجا غريبا من التاريخ، والمقال والنثر القصصي واجهة أدبية ثمينة يمكن فيها رؤية أمريكا في منشور ذي أوجه قطعت بمهارة أحيانا، وبخشونة في معظم الأحيان.

كذلك ستكون تقارير الرحلات دافعا على التصوير والتحليل. وبعض الرحالة، مثل دييجو ميكسيا Diego Mexia الذي ارتحل من أكاخو Acaju حتى مكسيكو، لا يستفيد من المنظر إلا لقراءة أوفيد وترجمته على وقع خطوات البغال المتعبة. لكن آخرين قدموا تقريرا عن الواقع الاجتماعي والسياسي الأمريكي، مثل خورخي خوان وأنطونيو أيوا Jorge Juan & Antonio Ulloa في (ملاحظات سرية Noticias secretas) حيث يلاحظان أن «المدن والقرى الكبيرة هي مسرح للتنافرات وللتعارض الدائم بين الأسبان والكريول.. . إذ يكفي أن يولد المرء في جزر الهند الغربية حتى يبغض الأسبان.. ..»، هكذا تهمس صفحاتهما المحذرة. ويضيفان. «يبلغ من فساد تلك البلاد أنهم يرفعون من قدر هذا الأمر (اتخاذ المحظيات) حين يحققون منه المزايا التي لا يمكنهم بلوغها عن طريق الزواج».

ويقدم دليل العميان الجوالين El lazarillo de ciegos caminantes رصيدا هاما آخر للمعلومات عن المجتمع، بالإضافة إلى كونه دليلا في خدمة الجغرافيا. يحملنا الوصف من مونتفيديو وبونيوس آيرس، مركزي تجارة الماشية، حتى مرتفعات بوتوسي Potosi وكوثكو، لننحدر، بعد ذلك، إلى ليما. على مشارف مدن الأطلنطي نجد جموع «الجاودريو Gauderios»[5*] -«سترة

سيئة وثوبا أسوأ»-الذين سيطلق عليهم اسم «الجاووشو». ستخرج للقائنا-بين محادثة وأخرى لكاريو دي لابانديرا Carriode la Vandera وكونكولوركورفو ConcoIorcorvo - الضياع والكفور التي تحيطها الجبال، لكن، رغم ذلك، ستكون العربة تعبيرا عن منطقة نمطية: هي سهول البامبا. وإلى أعلى. ستكون البغلة هي شخصية المشهد الإنديزي التي أصبحت تحل محل اللاما. أرض باردة ذات جليد وعشب قصير. يغني البغالون أنغاما خلاسية.

وبعد ذلك: بوتوسي وثرواتها، لنصل، بعد عبور جبال الانديز، إلى كوثكو وليما، وتقارن هذه بمكسيكو، بالطابع «الحرافيشي» (البيكارسكي) والتعبير المنفلت الذي يسود عملا ذا لهجة سطحية تحل فيه الألوان الزاهية محل العمق. كذلك ستكون مسارات العلماء والمراقبين هي ما يكمل الرؤية «الخارجية» لأمريكا. ولنتجاوز أشهر الحكايات لهومبولت Humboldt أو لفريزير Frezier ولنتوقف عند عمل كتبه الكولونيل الأمريكي الشمالي ويليام دوان William Duane عنوانه (رحلة إلى كولومبيا الكبرى[*6] في عامي 1822-1823) (Viaja a la Gran Colombia en los onos 1822-23 («من كاراكاس ولا جواهيرا حتى كارتاخينا، وعبر سلسلة الجبال حتى بوجوتا ومن هناك فصاعدا عبر نهر ماجدالينا») من الشاطئ يلاحظ القارة:

«بدأ الشراع الذي كان معلقا فوقنا في الهبوط وكشف عن قمة أول سفوح سلسلة الجبال.. .. لم تلاحظ أي أرض منبسطة للزراعة البشرية، بين هذا الانحدار المباغت وبين المد المتصل...».

وفيما بعد سيكون في سلسلة الجبال ذاتها وسوف يصفها بأشكال متنوعة: «تحت أقدامنا كانت ترى مرتفعات ضخمة من الأرض مع منحدرات من الحصى ومساحات أكثر انخفاضا ومخضوضرة إلى اليسار، حيث تمتد كذلك مساحة واسعة من النباتات الكثيفة. إنه إقليم بارد، ورطب، وضبابي. كانت الأرض مستوية (النجد) تغطيها أعشاب بالغة القصر...».

بعدها سيكون الانحدار المفاجئ: «حالما تركنا خلفنا هذا المرتفع الحاد، انفتح أمام أبصارنا سهل بوجوتا الشاسع». لكن بعد السهل أو السافانا، تتلوى سلسلة الجبال المرة بعد الأخرى، وتظهر دروب صعبة، شديدة الانحدار، بين صخور مكشوفة:

«كانت الصخور معلقة فوق زوايا أو نهايات الذرات التي تبقت منها-

هكذا يشرح دوان-دون طبقات وسيطة من الأرض أو الزرع، رغم أنه هنا وهناك، فوق سطح الصخور المستوية الضخمة، كانت ترى كتل من الطحلب المتناثر والطفيلي تتدلى بطريقة منذرة وكأنها ستنفصل وتجذب معها تلك الصخور المستوية التي يمكن أن تحدث تأثيرات كارثية...».

بين تلك البانوراما الضخمة من القمم والأنهار الملحمية التي يعرضها الرحالة تبدو في تقابل معها تلك الممرات الصغيرة بين الجبال-التي يدرسها علماء الاجتماع والمهندسون-والتي تعيش فيها بصورة غامضة جماعات من الهنود أو الخلاسيين بنباتات قليلة أو بائسة، بين الصخور والأعماق المظلمة للغابة التي تقدم مشهداً أقل جاذبية من «النهر العظيم» الأمازون، والمارانيون، والأورينوكو، والماجدالينا. في هذه البيئات المجدبة تظهر قرى صغيرة صنعتها رواسب متتابعة من البشر الهاذين أو البائسين وربما سكنها أحد العلماء الذين أخذتهم الحماسة للعمل الدقيق والصبور. على ارتفاع آلاف الأمتار فوق سطح البحر ينمو بشر آخرون هم حبيسو أربعة جدران من الطوب اللبن، يعيشون فيها مع حيواناتهم الأليفة... وعلى ارتفاعات مختلفة عند أقدام البحر ترتفع دور بائسة لصيادين. ونحو كل واحدة من تلك الجهات تنطلق من المدن-التي يتراكم فيها السكان بأعداد منذرة-الطرق الإسفلتية والأنهار الموصلة. وأما اللغة، المليئة بالعذابات، بالثمار الغريبة والشهية المذاق، فتلتوي في عبارات مبعثرة وفي تناقضات من الصور والأفكار.

2- الطابع الخلاسي لما هو أمريكي.

«إن أي اتصال، ولو عابر، بالشعب المكسيكي، يبين أنه تحت الأشكال الغربية مازالت تنبض المعتقدات والعادات العتيقة-هكذا كتب أوكتافيو باث في تيه العزلة-. هذه البقايا، التي لا تزال حية، هي شاهد على حيوية الحضارات السابقة لكورتيز. وبعد اكتشافات الأثريين والمؤرخين لم يعد ممكنا الإشارة إلى تلك المجتمعات بوصفها قبائل همجية أو بدائية. ورغم الانبهار أو الرعب الذي تثيره فينا، يجب التسليم بان الأسبان عند بلوغهم المكسيك وجدوا حضارات معقدة وراقية». وكل ما قاله باث عن المكسيك وأمريكا الوسطى يمكن قوله عن البيرو وعن شعوب الإنديز الأمريكية الجنوبية حيث ازدهرت حضارة كانت لحظتاها العظيمتان هما لحظتا

تياهواناكو Tiahuanaco وتاهوانتيسويو Tahuantisuyo. ويمكن للقارئ أن يرى من خلال الفصل الأول من كتابي الأدب البيرواتي Literatura peruana انعكاس تلك الثقافة السابقة على كولومبس في مختلف الظواهر الأدبية: الملحمية، والغنائية، والقصصية، والدرامية. إذ يبزغ واقع خاص في الأغنيات والحكايات التي تسودها إشارات ريفية أو جماعية. وفي الأساطير على وجه الخصوص-وهي الذكريات التي يضخمها الشعر-نجد عالماً مبهراً مليئاً بخصوصيات البيئة والمجتمع. هذا الأدب كان يستجيب لإطار ثقافي محدد يضم الجوانب شبه الثقافية للمنظومات الساحلية والانديزية.

وفوق هذه الثقافة يحدث الفتح ويخلق ما يمكن أن يكون خلفية الإنسان الأمريكي اللاتيني. تقاطع وتراكب إمكانات تصوغ وعيا محددا، شديد الاختلاف عن الوعي الذي كان لدى الأسباني أو البرتغالي الأيبيري. إن أمريكا تخلق أمريكيين منذ اللحظة الأولى. وتستمر عملية الدمج هذه طالما دامت ما تسمى بالفترة الاستعمارية أو فترة نواب الملك، وباث نفسه يقول ذلك: «يأتي الاستقلال حين لم يعد يربطنا بإسبانيا شيء سوى القصور الذاتي». وعلى طول هذا التاريخ الطويل أو العملية التي يحددها الشاعر المكسيكي لوطنه أو لإقليمه، ينتج ما يسميه هو نفسه باسم «البحث عن أنفسنا نحن المشوهين أو المقنعين بمؤسسات غريبة عنا، وعن شكل يعبر عنا». نمضي في انتزاع جذورنا ببطء-ونحن مازلنا نتتبع فكر باث-ونحاول القطيعة الحاسمة مع الشكل الذي كان غريبا عنا، رغم أن هذا الشكل كان للحظة، هو البنية الغربية المفروضة التي تغطينا. لكن الإنسان الأمريكي اللاتيني كان قد أصبح إنساناً آخر ووجب أن يكون شكل تعبيره شكلا آخر رغم أنه لم يكتشفه عند استقلاله. في وسط هذا الطريق المليء بالتمزق يتزحزح الإنسان ويضيع محاولا أن يجد ذاته. جعلته ثقافة قرون طويلة جماعيا، وحاولت ثقافة غزو واحتكاك ثقافي أوروبية أن تدفعه بخاتم فرديتها. وتحت طبقة مؤثرة من الكاثوليكية، ينتفض الجسد تحت العلامات القديمة. وفي البيرو فإن الفكر ذا النزعة العضوية والفكرة الأساسية عن حياة تزدهر من الموت، وعن عالم الدنيا الذي هو ازدهار العالم الآخر السفلي كلاهما يدركان في مفهوم مختلف عن البعث ومن عبادة للأرض، بوصفها الأم المقدسة أو الإله الداخلي: باتشاكاماك Pachacamac, الذي

مازال يمارس سحرا طاغيا. إن الصليب يغرس فوق القبر. ومولد البشر من الأحجار ومن أولئك الذين يتحولون إلى أحجار، في تحولات ذات اتجاهين، يجد أجابته في تقديس الطبيعة وفي الوعي بتوالد صخري محسوس منذ الشعراء الشعبيين القدماء الهارافيكوس Haravicus وحتى فاييخو. وبالمقابل، ولد البشر في أمريكا الوسطى من الذرة، والمطر، والماء ولديهم انبهار شعري للألوان، كتزالكواتل[7*] Quetzalcoatl المليء بالريش يموت بحسية سماوية ليفسح المجال لغزو الرجال البيض بسبب خطيئة الآلهة والملوك. وحين نترك هنود الأزتيك والمايا إلى هنود الكتشوا والأيمارا، نقابل علامات فارقة، بالطبع، لكننا نجد كذلك طرائق مماثلة ودلائل لا تخطىء على عدم التواصل متجسدة في العبارة التي يصادفها من يتوجهون إلى البيرو في رحلتهم من الجنوب إلى أمريكا الوسطى. وفي أسطورة نايلامب Naylamp، الزعيم القبلي الكاريبي، الذي يصل إلى الشواطئ الرمادية ليامبيياك Ilampeyac، في شمال البيرو، مع محظيته، ومع راقصين، وخياطين، وطباخين، تكسوهم جميعا ثياب يلونها الريش والأصباغ الاستوائية.

ومن المثير للاهتمام أن نتابع الأفكار الأساسية لكتاب تيه العزلة لكي نفهم الكثير من تلك التشابهات. فالتشابه الرئيس هو الطابع الخلاسي الذي يوحد بيننا. وهو خلاسية نتمرد عليها بطرق عديدة. شرح أوكتافيو باث «عقدة المالينشي Malinche» أي الشعور بأن المكسيك هي المسرح الذي يغتصب فيه الغازي الثقافة الهندية الأصلية. وما يمثل أقذع شتيمة وأكبر إذلال أن يكون المرء ابن «المنتهكة»-المغتصبة-، يعطينا مفتاح هذا الشعور بالميلاد المخزي، حيث إن كون المكسيكي «ابن منتهكة» ابنا يمثل بالنسبة له إهانة أكبر من كونه ابن عاهرة[8*] يقول في فصل (أبناء المالينشي) - «بالنسبة للإسباني يكمن العار في كونه ابن امرأة تهب نفسها طوعا، أي عاهرة، وبالنسبة للمكسيكي يكمن في كونه ثمرة اغتصاب». ويضيف أن كون المكسكي مولودا مشوها للاغتصاب أو لعبث الغزو المقبول بذلة هو المحور «الخفي لتحرقنا وعذابنا». ومن هنا يأتي مفهوم شعر آخر مترتب على الأول: هو مفهوم العزلة «إن العزلة، الخلفية التي ينبت منها العذاب، بدأت يوم انفصلنا عن رحم الأم وسقطنا في عالم غريب ومعاد. لقد سقطنا، وهذه السقطة، معرفة أننا قد سقطنا، تجعلنا مذنبين. بأي شيء ؟ بجريمة بلا اسم. هي

كوننا قد ولدنا». وقد قال كالديرون Calderon ذلك على لسان سيجيسموندو Segismundo بالنسبة للمفهوم الغربي، وأكده روبين داريو Ruben Dario شعريا. لكن كل هذا التدليل العقلي، الممكن عمله في كل إقليم أو فترة من الوجود البشري، يكتسب-بالنسبة لباث-طابعا خاصا في المكسيك-أو بالأحرى لنقل، في أمريكا الايبيرية بسبب عملية الغزو، حيث يجري إدراك «أم المغتصبة». يقول: «هذا الاغتصاب ليس فقط بالمعنى التاريخي، بل إنه في ذات لحم الهنديات». والانقطاع والعزلة اللذان ينشأن من هذا الواقع الغائم على أساس الانتهاك لا يقدمان أنفسهما فقط كسمات للشعب المكسيكي بل كسمات لكل الشعوب ذات التقاليد الهندية الأصلية الأمريكية.

وربما أمكننا العثور على تنويعات لذلك الشعور بالاغتصاب المخزي. إذ يمكننا القول إنه مع اشتداد الخلاسية في البيرو في زمن نواب الملك نشأ تمرد أنثوي ضد الفاتح الأسباني: إذ تهرب المرأة من الدار وتصبح «محجبة». أما المرأة العادية فتسيطر بصورة غير مباشرة على الرجل الذي يجسد السيد الأبيض. و «بيرتيشولي Perricholi» هي التعبير عن ذلك التمرد الغريب بسيطرتها على نائب الملك أمات Amat، وبتنزهها في العربة الملكية بين مماشي أشجار الحور لتحصي، واحدة واحدة، تلك الممتلكات التي انتزعتها من الحاكم الشهم ذي السبعين عاما. وتمثل ميكائيلا فييجاس Micaela Villegas، تلك «الكلبة الحقيرة» طبقة اجتماعية، لكنها تمثل كذلك موقفا: إنها الطبقة المتوسطة الدنيا، الخلاسية، وهي في الوقت نفسه التمرد الذي تبدى من جانب آخر في الموقف الثوري الحقيقي لميكائيلا باستيداس Micaela Bastidas بجوار زوجها خوسي جابرييل كوندوركانكي Jose Gabriel Condorcanqui، الملقب بلقب توباك أمارو رقم 2، في أول عصيان كبير ذي أساس اقتصادي-اجتماعي جرى في أمريكا.

وبالتالي فهناك مفهوم أساسي هو أن الرجل الأمريكي هو نتاج للغزو الإسباني أو البرتغالي، إن الأوروبي أخذ المرأة والأرض وجعلهما ملكه، على المستوى الجنسي وعلى مستوى الملكية القانونية، أي لم تنشأ قطاعات بسيطة للاستعمار وللانعزال عن المجتمع الهندي مثلما حدث مع الاستعمار الريفي أو مع المصانع التي يملكها إنجليز، أو فرنسيون، أو هولنديون. لهذا تكتسب ثقلا بالغا تلك العلامات التي تبدو في الثقافات الأخرى ضائعة في

الأحبولة المشتبكة للخلفية الأسطورية. وهكذا، ومثلما ينشأ مفهوم ميلاد الأمريكي اللاتيني بوصفه اغتصابا من أسطورة معممة تكتسب هنا كثافة، فكذلك أيضا تنشأ أسطورة ظهور البشرية على الأرض من خلال «الشرخ أو فتحة الجرح الذي أحدثه الإنسان في لحم العالم المكتنز». وهذا واضح صراحة في تفكير البيرواني القديم الذي يعتقد أن البشر يخرجون من العالم السفلي من خلال الـ «باكارينا Pacarinas - وهو موضع الشروق-، الذي هو الكهوف، والمغارات، وعيون الماء، مواضع الاتصال الأرضي. ويخرج الإخوة أيار Ayar - آيا Aya تعني الموت بلغة الكتشوا-من باكاريتامبو Pacaritampu عبر الأخدود أو نافذة تامبوتوكو Tamputocco للموت الذي يخلق في الحياة، وفي مسيرتهم باتجاه كوثكو، بالبذور وأدوات الفلاحة في أيديهم، يأخذون في التحول إلى تل من الملح، والى طائر كندور، وإلى حجر أساس للمدينة، في قصيدة تضم كل رموز تفكير الإنسان في البيرو القديمة عبر ذلك الشرخ أو الفتحة، يخرج الإنسان المختلط مع الكائنات العضوية الأخرى- الملح، والفلفل الأحمر، والبطاطس-باتجاه الأرض الموعودة ويقيم أسس «النوع»، أسس الأسرة-الأيلو» ayllu كما يضم أسس المجتمع الإمبراطوري لهنود الانكا فوق الأراضي الخصبة لوادي كوثكو، الذي يتحول إلى عاصمة إمبراطورية كتشوا ضخمة. من هناك، من خلال النافذة التي يتصل منها العالم السفلي بالدنيا خرج النظام. لكن باث يعتقد أن البشر يخشون أن تنطلق من هذه الشروخ الفوضى من جديد التي هي (الحالة القديمة، وإذا شئت، الطبيعية للحياة). ومن أجل تجنب ذلك جعل شعراء البيرو القديمة ثلاثة من الاخوة آيار يدفنون رابعهم-أيار كاتشي القوي Ayar Cachi-في صخرة من تلك الصخور التي لا يمكن تحريكها، والتي كانوا يعرفون كيف يستخدمونها، والتي كانت تفيد في جلب الأبدية إلى ساكساهوامان Sacsahuaman أو ماتشوبيتشو(*9).. كذلك ستكون الصخور التي تتحول إلى بشر بابا مغلقا على الفوضى في الفكر الذي ينقله الأماوتا amauta -الحكيم- البيرواني إلى معماريي تلك المدن. في ماتشوبيتشو يجد الكاتب الأسباني لاريا larrea «طابعا ميتافيزيقيا ونابضا بالمستقبل»، صورة «للعالم الجديد» الفعلي في أمريكا الجنوبية. أما بابلو نيرودا فيقول، بدوره، في مرتفعات ماتشو بيتشو. Alturas de Machu Picchu:

بقيت الدقة المتفتحة،
الموقع الساحق للفجر الإنساني:
أعلى إناء يضم الصمت:
حياة من الصخر بعد كل هذه الحيات..
انهض معي، أيها الحب الأمريكي...[*15]

3- أمريكا باعتبارها شيئاً وشيكاً

رغم ذلك، فإن العالم «النابض بالمستقبل» الذي استشفه لاريا Larrea هو. صورة مفزعة بالنسبة لآخرين. يقول هذا إنريكي بتسوني Enrique Pezzoni في مقال بعنوان الأرجنتين لدى روائييها ومفسريها La Argentina en sus novelistas y ezegetas, وذلك حين يعلق على فكرة مورينا Murena عن قارتنا أو عن مجموعة شعوبنا في مفترق الطرق التي نسميها أمريكا: «أمريكا باعتبارها غياباً» باعتبارها شوقا للوجود، باعتبارها، في النهاية، شيئاً وشيكاً». وكان مورينا يقول في الخطيئة الأصلية لأمريكا El pecado original de America: «نحن منبوذي العالم، مثل حثالة الأرض، نحن أبأس البائسين. نحن بعض المحرومين لأننا تركنا كل شيء حين أتينا من أوروبا أومن آسيا وتركنا كل شيء لأننا تركنا التاريخ» هذا هو مفهوم أمريكا هي نتاج لأوروبا وليس لها جوهر خاص بها. لكن الحل ذو نزعة أمريكية: اقتراف جريمة قتل الأدب التاريخية-الثقافية-وفي مواجهة هذا المفهوم الغرائبي والممزق، يقف المفهوم الآخر، مفهوم الأرض الخلاسية التي أخذت الجذور العتيقة ووحدتها مع تلك التي جلبها من الغرب بعض سكانها الآخرين الذين أصبحوا جزءا منها. انطلاقا من وجهتي النظر هاتين تكتسب صورة أمريكا اتساق تباينها. إنها قارة توتر. ولهذا فإننا إذا كنا حتى الآن قد أكدنا على جانب أمريكا المطروحة عضويا من خلال حوار بين حضارتين (حتى ولو لم يكن حوارا مثاليا، إذ يمكن أن يكون العنف هو علامته، ويحدد في كل الأحوال ترتيبا منطقيا معينا)، فيجب علينا أن نرى ذلك الجانب الآخر، جانب «أمريكا غير الموجودة»، تنفيذ كيان غائب، لكنه، وفق تعبير مورينا، «وشيك». فإذا ارتكبت جريمة قتل الأب فإن: «الروح الأوروبية المنفية». ستتزوج «الأرض الجديدة حتى تضمن بالزواج ميلاد روح جديدة، روح

خلودها الخاصة» المعنى الأول يقوم على أن ثمة تاريخا أمريكيا وخلاسية ثقافية. وبالنسبة للثاني ليس ثمة تاريخ لأنه ليس هناك سوى مهاجر حمل معه شجرة العائلة كاملة في الألبوم الذي أنقذه من الغرق والذي، في فقدانه لجذوره، يقلب صفحات الألبوم كي يدرك أن عليه أن يمزقه ليغرس نفسه نهائيا في أفق ثقافي جديد. «أعتقد أن تقاليدنا هي كل الثقافة الغربية»... الخ. وباستخدام مصطلحات مستعملة لشرح الحاجة إلى العثور على صورة أمريكا في ذلك الأدب الآخر سنأخذ كلمات إنريكي بتزوني Pezzoni، حين يبدأ في تناول عمل حزقيال مارتينث إسترادا Ezequiel Martinez Estrada «ليس الأدب، في نهاية المطاف، سوى هذا الحوار لأصوات ناشزة، سوى هذه الشبكة من الطرق المتشعبة بحثا عن واقع يمكن في الطريق فقط، في البحث ذاته».

إن كتاب مارتينث استرادا Estrada صورة بالأشعة لسهول البامبا Radiografia de la pampa يمثل تجربة طيبة لشرح ظاهرة إيبرو-أمريكا أو أمريكا-اللاتينية، كما سميت رسميا. فرغم أن المؤلف يتخذ موقعه في سهول البامبا-الأرجنتينية، الأورجواييه، البرازيلية، جنوبي الأطلنطي بوجه عام فإنه لا يكف عن أن تكون له تضمينات في كل المجموع الإقليمي المذكور. ويقر المؤلف بذلك: «إن العالم الجديد حديث الاكتشاف لم يكن محددا بعد على ظهر الكوكب ولم يكن له أي شكل. كان امتدادا نزقا لأرض تعج بالصور. ولد من خطأ وكانت الطرق المؤدية إليه مثل طرق الريح والماء». والمقال، المشحون بالمرارة والذي نجد بؤرة تركيزه على قطاع واحد بينما يحاول باستمرار أن يفسر الكل، يتمتع بجوانب صائبة استثنائية وبجوانب جمال واضح: «كذبوا دون أرادتهم حتى أولئك الذين كانوا يستمعون». إن الوجود المفجع لعالم خطأ، لإنسان وحيد، لواقع لا ندري إن كان غير مكتمل أم غير ذي شكل، يقدم لنا دائما منظورات محددة جيدا وقصدا اجتماعيا سياسيا لإبراز العقبات من أجل تخطيها. ومن الضروري أن نصادف عالم الأمل. القوميات في فوضى. والحدود بين هذه البلدان لا تستجيب لمعنى إنساني، بل لمجرد تجريدات مثالية من أجل محاولة تحديد طابع قومي، والحروب بين الشعوب ليست سوى تأكيدات جديدة لتلك البينة القومية المفترضة. والنتيجة هي أن أمريكا اللاتيية مكونة من معازل ضخمة لبشر متشابهين.

يتحدث مارتينث إسترادا عن نمط أمريكي ولد في قلب الفضيحة. «الأب ينتمي إلى الغزاة، وسيمضي، والأم تنتمي إلى المهزومين، وستموت...» تكتسب الخلفية الجنسية أهمية بارزة في تشكيل إنسانية جديدة وقديمة، وفق مفهوم مارتينث إسترادا، فبالنسبة له كان ثمة عالم منهك من شعوب هندية لديها بؤرتان أو ثلاث لثقافة في أزمة وخلاسية تكونت عن طريق المغامرة، واتخاذ الخليلات، والدعارة، حين لم يكن الحال أمر زواج رسمي له سمات اتخاذ الخليلة، بوجه خاص، في ظروف سيادة الذكر، وفي ظروف ندرة العلاقة-مالم تكن جنسية-بين الرجل والمرأة «بدت أمريكا الجنوبية وكأنها سوق متعة هائلة، ماخور، تديره السلطات ويوجهه المضاربون». إنها الدار الخضراء La casa verde، لماريو فارجاس يوسا، في الوقت الحاضر.

من السلوك الجنسي للإسبان والبرتغاليين ينشأ عالم خلاسي خاص، بمناطق كثيفة السكان واتساعات ضخمة صحراوية وغير مستقرة يسود فيها شرط التفوق الذكوري الوقح، للسيد أو للماتشو (الذكر المتسلط) Macho والوعي بالدونية الأنثوية الخانعة. إن المرأة والمهرة تبدوان متشابهتين في مجتمع تشكل بواسطة الغزو، واللصوصية والتسلط. وكما توقعنا، فإن من الصعب، في تيه العزلة لأوكتافيو باث، أن نجد عبارات محددة عن مجتمعات تطورت بشكل مختلف وبتهذيب المدن الإسبانية، مثل مجتمعات البيرو أو المكسيك. إن نتيجة هذه المغامرة الضخمة، هذا التغلغل في قلب قارة كاملة،تحمل خليطا غريبا من الناس لا يتكامل إلا في الفعل الجنسي. هندي متشكك، وخلاسي موسوس يحاول أن يمحو الماضي الذي ولده في موجة هجرة، وأبيض متسلط وغير مسؤول، مغامر أو حاكم، في أغلب الأحوال. ونحن نصر على أن هذه التقييمات هي نتاج نظرة من الخارج. أما النظرة الأخرى، الإنديزية(*11) فتلاحظ العملية من الداخل لكن، ورغم أن مارتنيث استرادا يشير بشكل أكثر تحديدا إلى سهول البامبا وإلى الريودي لابلاتا، فإنه-كما قلنا-يطرح ذلك على كل العملية الثقافية للغزو خلال فترة نواب الملك وحتى، حسب قوله، على فترة الجمهوريات، حيث إن الاستقلال كان «فعلا» في الريف أثارته «حالة الدونية والتخلي» و «أطروحة» في المدن، يتحكم فيها وينشرها قوم ممذهبون على تعاليم الأفكار الليبرالية والديمقراطية، لكن دون رقي فعال في التغيير. كل هذا-واكرر القول-من

وجهة نظر رجل من الريو دي لابلاتا أو من السهل وهكذا: فإن الحصان والبامبا، والسكين يمثلون ثلاثة جوانب أو فصول أساسية-بها مقاطع شعرية جميلة-. وفي إطارها: يأتي ظهور سيد خاطئ وحيد، هو ضحية. لـ «سراب الصحراء»، يجعل من الشجاعة مذهبا ومن الترويض أرقى فضيلة لوضعه كرجل على صهوة حصان. من هذه الشخصية النوعية والإقليمية، التي تنتمي إلى البامبا، سرعان ما نجد أنفسنا منطلقين في نثرمارتينث استرادا القاطع، في عبارات تعميمية مع «الزعيم» وهو الشخصية المألوفة لكل الشعوب الأمريكية اللاتينية سواء بوصفها سيدا إقطاعيا أو قاطع طريق. وهي كلا الأمرين في نهاية المطاف. يكتب مارتينث استرادا: «لم يكن قاطع الطريق بالضرورة كائنا معاديا للمجتمع. كان يشكل مجتمعا مشكوكا في أمره ضد مجتمع آخر، وكانت له مبادئه، وقانونه، وطقسه. وقد وصف شيللر في كتابه (قطاع الطرق) تلك الفروسية في نموذجها النمطي الرومانتيكي.. «لم يكن الزعيم بارونا إقطاعيا بل كان قاطع طريق.. . وفي أمريكا، مع الافتقار إلى وجود المجتمع، كان هو جنين المجتمع.. . إن الشكل المحسوس للهمجية التي يحاول تأييدها باسم رنان...» وبصرف النظر عن تعميمات كهذه يصل بها مارتينث استرادا مما «هو» من الريودي لابلاتا أو من جنوبي أمريكا الجنوبية بشكل نوعي، إلى ما «هو» أمريكي، فإن استرادا يتحدث دائما عن أمريكا، دون تحديد نوعي للبامبا: «لقد وجدت أمريكا وعاشت حياتها الأمريكية في مختلف الشعوب التي تشكلها. بضع بذور، سقطت من ثقافات أخرى، أثمرت ثمارا برية لم تبلغ النضج ولا المذاق» «في كل يوم ملاحة، كانت السفائن ترجع مائة عام. أصبحت الرحلة عبر العصور، متراجعة من حقبة البوصلة والمطبعة إلى حقبة الأحجار المشغولة». «كنا عراقة وكانت تسكننا أمة من طراز عريق». وهو يطرح مشكلة عدم التواصل-القومي وليس الفردي-، والمشكلات الجغرافية-المشبعة بنغمات متشائمة، لكن يطرح كذلك المشكلات الاجتماعية التي تعزلنا وتفصل بيننا، برغم تشابهنا الشديد وجهدنا لنكون متساوين-إنها أجزاء من «كل» يبحث عن وحدته-وهكذا يجعل مارتينث استرادا من المقال الأدبي والاجتماعي تشخيصا متسرعا بعض الشيء لكنه مركز لمجتمعاتنا أو لمجتمعنا الأمريكي اللاتيني المقسم على بؤرا ذات مركزية متعاظمة والمبعثر في سهول بامبا، وتلال،

وصحراوات. وحين يقول إن الهندي ليس له تاريخ فإنه يخطئ لتعجله. لكنه حين يشير إلى عزلة العالم والإنسان التي تتمتع بخصائص نوعية في أمريكا مصنوعة حتى الآن من ضروب الانعزال، ومن المناجيات العظيمة، تتبدى قوية وتزداد شاعريته حدة. وحين يحدثنا عن العالم قبل الهسباني يفقد صوته قوته ونشعر بأنه لا يعرف خلفية الثقافات القديمة الإنديزية أو الأمريكية الوسطى. ولا يستطيع تطبيق شعره على هذا التناقض العظيم لثقافتين متنافرتين. لكنه حين يفحص الواقع الراهن تسمو كلمته: «في مجتمع مكون بشكل سيئ، أو مكون بعدم رضى، يمثل العنصر المناهض للمجتمع جزءا كبيرا من المشاعر المكبوتة المجتمع نفسه: وهي العزلة الكامنة. وحين يتحدث عن السياسة الأمريكية الجنوبية يخطئ، لكنه حين يتحدث بالغريزة الطبيعية للشاعر وبالصوت المتقطع لمتنبئ لـ «الشعوب المختارة» الغارقة في الشقاء أمام أعين الرب، تكتسب عباراته وقعا مهيبا: «سلاسل جبال، وأنهار، تطوقها غابات من اللامبالاة».

وبعدها، حين يركز مقاله على الأرجنتين، يمكننا تعميم بعض نتائجه الأساسية على مجمل أمريكا اللاتينية: «كان مبدعو الحكايات هم محركي الحارة، في مواجهة عمال الهمجية الأشد قربا من الواقع الكريه. وفي الوقت نفسه الذي كانوا فيه يحاربون من أجل إزاحة ما هو أوروبي. كان هذا الأوروبي يتسرب بدرجة أكبر من الاستعانة به ضد الفوضى.. ..» «كان أكثر هؤلاء الحالمين ضررا، مشيد الصور، وهو سارميينتو. فقد كانت سككه الحديدية تقود إلى ترابالاندا Trapalanda الأرض الزائفة لإلدورادو غير الموجودة! وكان تلغرافه يقفز مائة عام في الفراغ ..» «كان سارميينتو هو أول من أقام جسورا فوق الواقع...» «كان يريد بعنف، وبإنكار ذات، إيجاد ما كان موجودا في أنحاء أخرى...»«في حقيبة الميدان-يشير إلى الجنرال مانسيا Mansilla، المدافع عن سارميينتو-وكان يحمل شيكسبير الذي كان يعبئ أشعاره بالإنجليزية في يوميات البعثة». «إننا نملك أرضاً بكراً في جزء كبير منها، حيث تزدهر النباتات النافعة والأعشاب الضارة على قدم المساواة، الجغرافيا والديموغرافيا تولدان، بالمصادفة الطبيعية، الأمية». من هذا كله نشأت مهمة هائلة تنطوي على إنكار للذات لإزاحة «الهمجية» من أجل خلق «الحضارة»، بدون فهم لكلية الواقع الأمريكي. كان يجري

التطلع إلى عالم مقام على أساس مفاهيم زائفة، كما يشير مارتينث استرادا بشأن إيديولوجية سارمييتو.

«أزاحت الأشباح البشر والتهمت اليوتوبيا الواقع.. . الواقع العميق. علينا أن نقبل هذا الواقع بشجاعة حتى يكف عن إزعاجنا، وأن نضعه في الوعي حتى يخفت ونستطيع أن نحيا متحدين في صحة». وهنا نجد التفاؤل الناتج عن استعراض أسود لأمريكا لا يحاول سوى تحليل الإطار الأرجنتيني وعمل «صورة بالأشعة للبامبا».

ويبحث مارتينث استرادا عن لغة تتوافق مع هدف العمق الذي هو أساس مقاله. ويتكشف بحثه عن أفق يراه هو في إنجاز نثريكرس نفسه لهذا الغرض ويكتسب شاعر ما بعد حركة الحداثة، شاعر الأشياء البسيطة والصوت الأليف، يكتسب لفتة عميقة، دون أن يصل إلى تعقيدات لغوية في المصطلحات ولا حتى في الصور، رغم التعقيدات في الخطاب عموما، وفي المعاني المضادة التي يريد بها شرح المعنى المضاد للثقافة الأمريكية اللاتينية. لأن هذا، حقا، هو ما يحققه-بشرك مقصود-لكي يبين فقط واقع قطاع واحد من عالمنا الأمريكي المعقد.

4- الحضارة والهمجية

تحملنا الإشارات المتناقضة إلى سارمييتو وعصره وإلى النظر إليه من خلال عمله (فاكوندو. الحضارة والهمجية: Facundo Civilizacion y barbarie).

وفي الواقع، فإن مارتيث استرادا وسارمييتو يتحركان داخل المجال نفسه. لقد كتبت فاكوندو بالقوة التعبيرية وعدم الاهتمام الشكلي للرومانتيكية، وفيها يطرح الصراع بين الهمجية متمثلة في البامبا. في الطبيعة الأمريكية ذاتها، وبين الحضارة التي جلبها الأوروبيون، والتي توجد في المدن الكبيرة. وتظهر الأزمة بحدة في حقبة روساس Rosas، إذ إنه بالنسبة لسارمييتوكان الإنسان الهمجي لسهول البامبا قد قدم إلى المدن وفي الوقت نفسه أخذت روح المدنية تكتسب قطاعات معينة من البامبا. ثمة رقابة متعمدة على القوى الجارفة التي تولدها طبيعة خاصة. وفكرة «المتأورب» تجعله معارضا لكل العناصر التي يمكننا تسميتها هندية أصلية أو معجزة عن الأصالة الأمريكية. في الكاتب يتأثر في الوقت نفسه-ولا ندري هل هي عن طواعية

أم لا-بالعظمة المشوَّهة للبامبا ولرجالها الذين تشكلوا في الصراع ضد تلك الطبيعة، منعزلين، منتصرين دائما بالقوة، أمثال فاكوندو كيروجا Facundo Quiroga, هؤلاء الرجال الذين لا يحكمهم قانون، الطموحين، السوداويين، الذين يندفعون إلى حكم شعوب في مرحلة التكوين. إن فاكوندو-الشخصية الروائية-هو نمط أصيل، لكنه أصيل بالنسبة للعصر وبالنسبة «للمناخ» الذي يقدمه لنا المؤلف. وفصل «هاوية ياكو Barranca Yaco» على الأخص يقدم بحرارة الشخصية المندفعة التي لا تعرف الخوف لفاكوندو كيروجا. «عاد فاكوندو إلى سان خوان».. «انطفأت فتائل المدافع وكفت حوافر الخيول عن تعكير صمت البامبا»... «السلام الآن هو الوضع العام للجمهورية»... «ملأ اسم فاكوندو فراغ القوانين، وكفت الحرية وروح المدنية عن الوجود»... وبزغ، حينئذ، اسم آخر هو اسم روساس، رجل العاصمة-رجل «المدينة» متلفعاً بروح البامبا «بطل الصحراء». ويحكى لنا سارميينتو، بسرده المختلط، الصراعات التي تنشأ بعد هذا السلام الظاهري. وتبدأ شخصية فاكوندو كيروجا في الظهور بشكل أكثر حميمية، هذا الشجاع الذي يتسوّد على قطاع طريق يجيدون استخدام المطواة، بسمو قاطع طريق موضوع في منزلة أرقى بسبب استثنائية عبقريته في السيطرة، «انظر» ! ! كان يمكنني أن أخرج إلى الشارع، وأول رجل أقابله، أقول له: اتبعني ! وكان هذا الرجل سيتبعني ! !»... وتأخذ المقاطع في السخونة حتى نصل إلى المقطع الذي لقى الكثير من التعليقات وهو عن الرحلة التي يقوم بها فاكوندو كيروجا من بوينوس آيرس نحو الشمال لمحاولة التفاهم مع القوات التي كانت تستعد لضربات جديدة. وبتحمس سارميينتو أكثر وأكثر مع الشخصية. «أي توقعات شريرة ستظهر وجهها الشاحب في تلك اللحظة في روح هذا الرجل الذي لا يهاب ؟ ألا يتذكر القارىء شيئا مشابها لما يبديه نابليون عند مغادرته التويليري متوجهاً إلى الحملة التي ستنتهي بواترلو؟» وتظهر جسارته الهمجية-الآن يسميها «شبه الهمجية»-في عبور الجداول، في التغافل الذي ينصت به إلى الشائعات والنصائح حول مؤامرة لاغتياله. منذ نقطة عين الماء وحتى هاوية ياكو، يعرت فاكوندو وزملاؤه أنهم يسيرون مدفوعين صوب الموت، لكنه لا يريد التراجع أمام قدره. هنالك نجد سانتوس بيريث Santos Perez هو وجماعته مستعدين للهجوم على «البهو» المؤدي إلى الزعيم.

ومشهد الاغتيال قاس منذ اللحظة التي تصرع فيها رصاصة في العين كيروجا وحتى قطع رأس طفل، هو ابن أخت الجاويش الذي يقوم بالحراسة في العربة. وفي نهاية الفصل، وبينما يصيح شعب بوينوس آيرس: «الموت لسانتوس بيريث»، يتقدم هذا بإصرار إلى العنبر متمتماً بالكلمات: «لو كان سكيني معي هنا».. .

إن عمل سارميينتو، الذي كتب في مواجهة روساس، يقدم لنا في هذه الحالة أيضا صفحات عديدة تحبذ الدكتاتور المهزوم. وموقف هذا الأخير في مساعدة تشيلي ضد الجنرال سانتاكروث Santa Cruz وفي توحيد البيرو وبوليفيا لا تستحق الرقابة، بل تستحق إجازة معينة لأنها تؤكد أن روساس يخمن أن ذلك سيؤدي إلى إعادة إقامة مملكة بوينوس آيرس. كذلك يستحق عمله في «وحدة» الأرجنتين بعض كلمات المديح. وفي فصل «لحاضر والمستقبل» يقول. «لكن لا تظنن أن روساس لم يحقق تقدم الجمهورية التي يمزقها، لا: إنه أداة عظيمة وقوية للعناية الإلهية، تحقق كل ما يهم مستقبل الوطن. انظر كيف أنه قبله وقبل كيروجا وجدت الروح الفيدرالية في المقاطعات، وفي المدن، ولدى الفيدراليين ودعاة الوحدة أنفسهم، وأن هو ليحفزهم، ولينظم لمصلحته النظام التوحيدي الذي أراده ريفادافيا Rivadaavia لصالح الجميع. واليوم، فإن كل زعامات الداخل، المتدهورة، عديمة القيمة، ترتجف فرقاً من مخالفته، ولا تتنفس دون موافقته... كل شىء جاهز من أجل «الوحدة».

«لقد حملت الحرب الأهلية أهل بوينوس آيرس إلى الداخل، وأهل المقاطعات من مقاطعة إلى مقاطعات أخرى. تعارفت الأقوام، ودرسوا بعضهم وتقاربوا أكثر مما أراده الطاغية».. . كذلك أتاح تعامل الأرجنتينيين مع البلدان الأمريكية الجنوبية المجاورة. وهكذا يجد سارميينتو أن الواقع الأرجنتيني على وشك العثور على مصيره، وذلك بفضل رجلين حاربهما، لكنهما يمثلان قوى همجية بناءة بصورة متناقضة. هما كيروجا وروساس.

من خلال فكوندو، وجد نقاد القرن التاسع عشر أن من الممكن رؤية طابع لأمريكا. وكانت الرواية، من جهة أخرى، هي التعبير الرومانتيكي، المزدهر حينئذ، في مقالة تغطي جوانب من الفن القصصي الخيالي بجانب الدراسة السياسية والاجتماعية. لكن نقاد القرن العشرين-وخصوصاً

الأرجنتينيين-قد عارضوا سارمييننتو-رغم إعجابهم به. هكذا أوجدنا إن مارتينيث استرادا يعارض مفهوها «التمدين» لدى سارمييننتو، باسم جيل يعتقد أننا يجب أن نتأمرك انطلاقا من واقعنا المحدد. إلاّ أن مارتينث استرادا ينطلق من أساس الإنسان الذي يراه سارمييننتو نفسه: وهو غازي البامبا المتأورب، الذي يحن لكثير من المؤسسات الأوروبية، باحثاً عن حلول من الخارج، ومن هنا يأتي قتل الآباء المنشود باعتباره الفعل النهائي. ومن جهة أخرى، فإن موقفه ضد «بابل» العاصمة هو مظهر نمطي لهذا القرن الذي قدم فيه الأدب مادة ثرية لنقد المدن الكبرى، خصوصا في الرواية الأمريكية الشمالية والجنوبية، الإنجليزية والأيبيرية-الأمريكية. ورغم ذلك فقد لمس الكتاب، من ناحية أخرى، حافة «الدسكرة» بكل جحيمها الكبير في قرية صغيرة. فمن جهة، قدمت لنا الرواية بانوراما تلك المراكز الضخمة للانقطاع، وللبؤس، وللعزلة المصحوبة، بجماهير ضخمة، ومن جهة أخرى قدمت مأساة القرى الصغيرة حيث تسيطر مجموعة ضئيلة على النشاطات السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية للباقين. كانت الفضيلة الكبرى لسارمييننتو ولروايته فاكوندو هي أنها عالجت على هذا النحو وللمرة الأولى موضوعا كان له أن يعالج بطرق شديدة الاختلاف: هو موضوع المدينة والأوساط الريفية، و«همجية» أو«حضارة» أمريكا.

ومن الواضح أن في أسلوب سارمييننتو عيوباً، لكن فكره الأساسي يجد تعبيرا عاطفياً عنه. «كان هذا هو العنصر الذي أطلقه ارتيجاس Artigas الشهير؛ إنه أداة عمياء، لكنها مليئة بالحياة، بالغرائز المعادية للحضارة الأوروبية ولكل تنظيم معتاد ؛ معادية للملكية وللجمهورية، لأن كلتيهما قدمتا من المدينة، وجلبتا معهما نظاما وتكريساً للسلطة. وقد استخدمت هذه الأداة مختلف الأحزاب، أحزاب المدن المثقفة، وأقلها ثورية أساساً، حتى استسلم، مع مرور الزمن، أولئك الذين استعانوا بها أنفسهم، ومعهم «المدينة»، بأفكارها، وأدبها، ومعاهدها، ومحاكمها، وحضارتها». هذه الحركة يسميها في آن واحد «عفوية السهول الرعوية» «الساذجة في تبدياتها البدائية»، لكنها كذلك «عبقرية» و «معبرة». وكانت اللغة الرومانتيكية والمشوشة لسارمييننتو تتمشى مع ما كان يدافع عنه في جداله مع أندريس بتو Andres Bello؛ وإذا كان يبدي افتقاراً إلى الأسلوب المنمق في فاكوندو،

فإنه يحافظ على سذاجة أصيلة في (ذكريات الريف Recuer dos de rovincia) التي تستبق بعض اللوحات والمواقف الأدبية للكتاب التالين للحداثة، في هذا القرن، بما في ذلك مارتينث استرادا نفسه، المعجب به والمعارض له في الوقت ذاته. والتعارض الأساسي بينهما هو أنه بينما يعتقد سارميينتو أن الحضارة الأوروبية ستذهب بسككها الحديدية ومدارسها من المدن إلى الريف لإفادة الطبيعة الأمريكية، يعتبر مارتينيث استرادا، بنظرة تنطلق أيضا من شاطىء الأطلنطي، أن من الضروري القضاء على المجتمع المتكون من هذا الغزو الأوروبي من أجل العثور على إحساس جديد بالتوحد مع الأرض ومع الظروف التاريخية التي يجب أن تناسب أمريكا-الايبيرية أو أمريكا اللاتينية، غير الموجودة بعد، وإن تكن مرجوة.

5- إعادة طرح المشكلة الهندية.

إذا كان هذا الاتجاه-سارميينتو أو مارتنيث استرادا-يقدم لنا صورة لأمريكا شكلها طوفان من المغامرين الأوروبيين يضمون بينهم جماعات من الهنود «بلا تاريخ»، ويخلق هذا الطوفان توقا إلى التكامل في الأرض الجديدة، لدى غربيين فقدوا اتجاههم ولم يعرفوا كيف ينسون أسلافهم، فقد أنتج عدد كبير من الكتاب الأمريكيين اللاتين خلال عقدي العشرينات والثلاثينات رؤية» مختلفة تماما. لقد صاغت دراسة أساطير وقصائد أمريكا القديمة أدبا مثل أدب ميجيل آنخل أستورياس Miguel Angel Asturias؛ وأملت معرفة المجتمع والإنسان الأمريكيين بفضل الأنثروبولوجيا وعلم الآثار فصول مقالات من قبيل (عاصفة على جبال الانديز Tempestadl en los andes) للويس فالكارثل Luis E. Valcárcel، حيث تطرح ملاحظات عالم الهنود اتهاماً للغزو وحنيناً وثورة طوباوية مع العودة إلى جوانب من الماضي الأمريكي الذي يتمثل في هذه الحالة العينية، في إمبراطورية الإنكا. وقد قام إثنولوجي وكاتب في الوقت نفسه هو هيلدبراندو كاسترو بوزو Hildebrando Casfro، بدراسة للمجتمع الهندي البيرواني الحالي، وأشار إلى الملاحظات الثقافية حول العمل الجماعي، والفن الجماعي، والتعبيرات الأدبية الزراعية مجهولة المؤلف، علاوة على نوعية الحياة الكلية في المجتمع. ومن أجل ذلك لبنى اصطلاحات جذبت الاهتمام بشدة وبدأت فصلا جديدا في اللغة الهسبانو-

أمريكية: هو الـ «أيلو Ayllu» -الذي مازال قائما في المجتمع الحالي-، ونظام الـ «مينجا minga» أو العمل الخاص من أجل الصالح العام للـ «ياناكوناخي Yanaconaje «أو نظام الاستغلال العبودي تحت قناع تأجير الأراضي في الاقطاعيات والـ «ميتا Mita» أو العمل الاجباري الذي تستخدمه الإدارة الاستعمارية، والـ «كيبيتشار quipichar»، أو حمل ربطات البذور على الظهر وغيرها كثير. كذلك قدم مشهد الأعياد الهندية ذات الرقصات التي تحمل أسماء خلاسية، وأسماء أماكن الطقوس أو المرح وكذلك العادات التي استمرت خلال الجمهورية، مثل التعاقد الجنسي من نوع «Servinacuy». وأدى كل ذلك إلى خلق كتاب أساسي في عقد العشرينات: هو(سبع مقالات في تفسير واقع البيرو Siete ensayos de interpreta cion de la realodad peruana)، لخوسيه كارلوس مارياتيجي Jose Car los Mariategui. وأن تمكن مؤلفه-وهو عالم اجتماع وصحفي، وسياسي اشتراكي وفي الوقت نفسه أديب ينتمي إلى الجماعة الثقافية التالية على الحداثة في البيرو-جعل من الكتاب قطعة من التجميع وقطباً لنقد أو تفسير أمريكا من خلال دراسة واقع جزئي، هو واقع البيرو، يمكن تعميمه على الإكوادور وبوليفيا وعلى غيرهما من البلدان ذات التطور المشابه، أي، حيث وجدت سيطرة الولاة[*12] الذين خلقوا مجتمعا هسبانو-أمريكيا نمطيا فوق المجتمع الهندي القديم الذي بقى على قيد الحياة من خلال آليات معقدة ثقافية، واجتماعية، واقتصادية. هذه الدراسة في الدرجة الأولى، تقدم لنا أطروحة الهنود ذوي «التاريخ» المناقضة والمقابلة لفكرة الهنود «بلا تاريخ». يقول مارياتيجي: «على مستوى الاقتصاد، يتضح أفضل من أي بلد آخر إلى أي حد يقسم الغزو تاريخ البيرو». ويمكن أن نضيف، وتاريخ المكسيك، وجواتيمالا، والأرجنتين، التي ليست هي مجرد سهول البامبا، وتشيلي، وفنزويلا، الخ. ويضيف العالم الاجتماعي قائلا: «ختى أيام الغزو كان يتطور في البيرو اقتصاد ينشأ عفوياً وبحرية من التربة والبشر البيروانيين». ويطور على طول صفحاته صورة دولة على مقاس واقع جغرافي واجتماعي. وواضح، كما يحدد مارياتيجي نفسه جيداً، أن هذا لا يعني الوقوع في تيار العودة إلى الماضي لدى بعض الكتاب في عصره، ولا العودة إلى نظم تخص مجتمعا آخر. لقد كان ذلك جيداً بالنسبة لمرحلة محددة، وبالنسبة لظروف عملية ثقافية قد انتهت. وبانقطاع هذه

العملية لم يبق سوى العثور على بقايا هامة وجذور حيوية يمكن أن نقيم عليها واقعاً جديدا بعناصر جديدة أيضا. والاستفادة من أحد هذه العناصر، مثل المجتمع الهندي الباقي، لا تعني العودة إلى النظام الثيوقراطي والإمبراطوري للإنكا، كذلك لا يمكن مناقشته من أجل حل مشكلة عرقية. «إعادة طرح المشكلة الهندية بعبارات جديدة. لقد تخلينا عن اعتبارها بصورة مجردة مشكلة إثنية أو أخلاقية لنعترف بها كمشكلة اجتماعية، واقتصادية، وسياسية، «هكذا يشرح مارياتيجي. من سبع مقالات ينشأ عرض للتاريخ الأمريكي يقوم على الحاجة إلى الاعتراف بمجتمع هندي خاص، وعلى انقطاع مجتمع أمريكي مع الغزو وعلى إعادة طرح معاصرة يجب أن تضع في حسبانها الخصائص النوعية لذلك المجتمع، مستفيدة على سبيل المثال- فيكرر هذا- من الـ «أييو Ayllu» البيرواني أو الـ «إخيدو ejido» المكسيكي كنواة نشطة للتنظيم الاقتصادي والسياسي[*13]. وبناء على ذلك، تظهر الضرورة الملحة لدراسة الثقافة، والفن، والأدب فيما يتعلق بنا، مقرين بتلك الخصائص النوعية وملاحظين إلى أي مدى تكون خلفية لتحقق معاصر شعري، وقصصي، ونقدي. إن وجود مجتمعات-مثل مجتمع المكوكيياويو Muquiyauyo في مركز الانديز بالبيرو-ذات تطور صناعي بجانب عمل الكفاف الزراعي الجماعي والأعياد التقليدية، والتي يمتزج فيها الطقس المسيحي الكاثوليكي بمشاهد من الغيبيات القديمة والسحر، يقدم لنا بانوراما مختلفة عن تلك التي يقدمها لنا مارتينث استرادا في صورة بالأشعة لسهول البامبا، التي تمثل فيها الاحتفالات مهرباً من وضع قاس وحزين. هو مهرب العيد، الذي يمكن كذلك رؤيته من زاوية أخرى في كتاب مارياتيجي نفسه، حين قدمه لنا المؤلف في إطار الاقطاع على وجه الخصوص، في إطار إقطاع الجبل، حيث مازال النظام الاقطاعي المتخلف يسم بميسمه «تاريخ» الحاضر الهندي.

ويمكن تخصيص نقطة منفصلة لجانب «الأعياد» ذاك. يقول أوكتافيو باث «المكسيكي الوحيد يحب الأعياد والاجتماعات العامة. وتقويمنا مليء بالأعياد في أيام معينة، سواء في أشد الأماكن عزلة أو في المدن الكبيرة، تصلى البلاد كلها، وتصرخ، وتأكل، وتسكر وتقتل نفسها تكريماً لعذراء جواد الوبه أو للجنرال ثاراجوزا.» «يمكن قياس فقرنا بعدد وبذخ الأعياد

الشعبية. فالبلاد الغنية لديها القليل منها...»-ليس لأن بها أعياداً قليلة، فيما أعتقد، بل لأن هذه الأعياد تفيد في البلدان المتقدمة في الراحة، والنزهة، أو الإجازات في أماكن بعيدة. ويوضح باث: «الجماهير الحديثة هي مجموعات من الوحيدين». وفي الاحتفالات «ينفتح المكسيكي على الخارج». خلال تلك الأيام يقوم المكسيكي الصامت بالصفير، والصراخ، والغناء، وإلقاء المفرقعات، وتفريغ مسدسه في الهواء». بإحساس سيكولوجي وشعري، يبسط أوكتافيو باث رؤيته الأمريكية-المكسيكية في هذه الحالة-ويشرح احتمال أن يكون العيد «فخاً سحرياً» لخداع الآلهة أو خداع النفس ؛ لكنه يعتقد أو يصر على العيد باعتباره. «مقدم ما هو فريد» باعتباره «عالماً بهيجاً».. في العيد «الزمن زمن آخر»... «كل شيء يحدث وكأنه غير مؤكداً»، «كما في الأحلام».. «تعود الفوضى وتسود الحرب المطلقة»... «العيد انتفاضة»، في الاختلاط الذي يولده، يذوب المجتمع، ويختنق»... «المجتمع يتواصل مع نفسه في العيد».

بالنسبة لمارتينث استرادا فإن «الكرنفال هو عيد حزننا».«إن البهجة التي تنطلق من عقالها في مناسبات شديدة الاختلاف هي بهجة قاسية، يائسة، عدائية». الكرنفال وحده هو سكر جمع الكروم مقابل بقية السنة، «الحزينة والخانعة». «يحكى لوجونس Lugones كرنفالاً في ريوخا. تسعة أشخاص على ظهور الحمير يجوبون القرى، مقنعين. وبأكياس هواء ينتجون ضوضاء لا تصدق، ويستخدمون قلوباً مليئة بالدم كقنابل ماء تتناثر».. . أما في تصوير المجتمع الذي يقوم به كاسترو بوثو فإن العيد علامة على الحياة الجماعية، على متعة الحياة في العمل العائلي. ويقابل ذلك عيد المجتمع الاقطاعي في قرى الزعماء الاقطاعيين والعبيد، حيث تكتسب «الكرنفالات» التي يصفها مارتينث استرادا ثقلها الكامل.

والكرنفال البرازيلي مختلف-لكنه وليد الجذور نفسها التي يقدمها المؤلفون المذكورون في ظروف مختلفة-كيف يشرح البرازيليون والأجانب كرنفال ريودي جانيرو؟ الجموع الهائلة التي تهبط من «عشش الصفيح»، وفخامة أزيائهم ؛ قوم فقراء، متواضعون، يدخرون مالا يملكون لينفقوه على الزي الذي سيستخدمونه، ومن أجل العرض الذي ستقدمه «مدرسة السامبا escola de sambe يضفون دلالة اقتصادية وكذلك دينية أيضا على

نوع خاص من المجتمع. واضح أن هناك هروباً، فراراً من بؤس الضواحي التي تهبط لتستولي على المدينة في تلك الأيام وتخلق لنفسها «عالماً بهيجاً»، وهو ما تكبته بقية العام.

لكنه العيد أيضا، هو الطقس السحري الذي يستبق الانضباط، هو العقاب الذاتي على عقدة الذنب من الخطيئة الأصلية. هكذا فإن العيد هو دليل جديد على الخلاسية التي تنتج «الانتفاضة» التي يشير إليها باث من خلال انفجار الحماسة، لكنه كذلك يضم الأشكال السحرية القديمة إلى التعبير الكاثوليكي الذي جلبه الغربيون.

6- مصير جماعة من البشر في إقليم محدَّد.

كانت أهل السرتونOs Sertoes لإيوكليدس دا كونيا Euclides da Cunha تعني في بداية هذا القرن تركيزاً للواقع الأمريكي الجنوبي ضمن إقليم معين، حيث تعقب القسوة الوحشية ؛ وحيث يتعايش العذاب، والجوع، والحرب من أجل امتلاك الثروات الطبيعية التي تقدم للإنسان وتنتزع منه، لكنها تعني كذلك السحر، والطقس الهندي أو الزنجي المتراكب فوق الرداء الأبيض للمسيحية ؛ فيها يتكشف المصير الخاص لجماعة من البشر هم أمريكيون تماماً بسبب تهجينيتهم في وسط جغرافي خاص بهم، وتختفي النظريات الجيولوجية والتاريخية للغرب داخل تقلب مناخي. ويُصاغ طراز من السكان، هو«الجاغونزو Jagunzo، أقل بطولية مسرحية «من الجاووشو أو من راعي البقر الأمريكي الشمالي ؛ لكنه، حسب قول إيوكليدس داكونيا، «أكثر اصراراً، ومقاومة، وخطراً، وأكثر قوة، وصلابة». وفصول أهل السرتون Os Sertoes مزيج من الجغرافيا، والسوسيولوجيا، والملحمة، وتشع في ثلاثة جوانب محددة «الأرض»، و«الإنسان»، و«النضال». يضم هذا العمل سمات من المقال، والشعر، والرواية التاريخية. إن «حرب الكاتينجا querra de las Caatingas، في إطار يسمى بتهدئة «سرتون كانودوس Sertao de Canudos»، هي تطور للنزاعات في صحراء إستوائية في مشهد يتم وصفه بتفصيل، وبلاغة، مشهد تراجيدي بسبب المعركة التي تجرى فيه والتي تنتهي بموت المتمرد أنطونيو كونسلييرو Antonio Conselheiro ورجاله حكاية هي مزيج من قطع الطرق والتعصب الديني تتلو تصويراً للأرض البرازيلية في منطقتها الشمالية

ولسكانها الذين يتشكلون من تهجينات متتالية. هذه التهجينات تعطي أنماطاً متنوعة داخل إطار تنويعات الإنسان الأمريكي اللاتيني، كما تقدم خصائص نوعية ثقافية للإقليم، والحكومة، والتقاليد. وأنطونيو ماسييل Antonio Maciel هو البطل وقاطع الطريق في هذه الحكاية التي تُتّخذ ذريعة لمقالة، أو المقالة التي تتخذ ذريعة لحكاية خرافية. بين اللوحات الجيولوجية الضخمة والأركان الطوبوغرافية الدقيقة، بين الرجال ذوى المكانة المتنوعة الذين تشكلوا في حياة العاصفة والجفاف، تنبثق كأنها أحد الأناجيل قصة أنطونيو فيسنتي ميديس ماسييل Antouio Vicente Mendes Maciel, الملقب باسم «[المسيح الطيب المعزى] بوم جيوس كونسلييرو». Bom Jesus Conselheiro»، لقد نما بين مشاجرات الجيران، بزوجة قلقة يغتصبها رجل بوليس، وبدم أحد أقاربه على يديه الهاذيتين، مع احتمال أن يكون قد قتل أمه بدل الزوجة الخائنة، وهو يظهر في منطقة باهيا Bahia «ناسكاً وعابساً، وشعره نامٍ حتى المنكبين، والذقن شعثاء طويلة، والنظرة زائغة، هذا الشخص الوحشي الموضوع داخل عباءة من نسيج القطن الأمريكي الخشن، ملتصقا بالعكاز الكلاسيكي الذي تتوكأ عليه الخطوات المتثاقلة للحجاج «هكذا يدخل إقليم كانودوس مثلما ترسم الأسطورة فيراكوتشافي الأراضي الانديزية أو مثل كتزالكواتل بين هنود التولتيكا، يشبه المسيح أو أحد أنبياء اليهود، أو حاجاً أوروبياً عجوزاً، بمزيج من الملامح الخاصة بروايات الفروسية، أو برواية العيارين (الخرافيش). هذه الشخصية الغريبة تسيطر على وسط غيبي كانت المسيحية فيه ممتزجة بعبير المعتقدات الأفريقية وبقايا المعتقدات الهندية. كان إنجيلياً من ناحية وعنيفاً من الناحية الأخرى. ومحملاً بالأساطير، يجعل من نفسه نبي السرتون بعبارات هاذية عن يوم الدنيوية، يتحدث عن قطعان يقودها راع واحد ؛ وعن القديس سباستيان الذي يخرج من البحر بكل جيشه، بينما تتصارع الأمم- البرازيل مع البرازيل، وإنجلترا مع إنجلترا- في اللحظة التي «سيضع فيها» المبعوث السماوي 90 سيفه فوق صخرة ويقول: وداعاً أيها العالم،»

وحين يمتلك أنطونيوكونسيلييرو«قطيعة من البشر» من ضيعة كانودوس سوف يستفز بهجوم رجاله «الجاغونزو» على القرى القريبة، تدخل الشرطة أولا ثم الجيش الفيدرالي. وسيصمد لحملة إثر أخرى، يقتل فيها جنرالات

معادون في فترة حرب طويلة تمتد من أكتوبر عام 1896 حتى أكتوبر عام 1897. وحين مات في 22 سبتمبر، ظل رجاله يقاتلون، محاصرين ومغلوبين بتفجيرات الديناميت. وفي أول أكتوبر سلم المتمردون وهم 300 عجوز، وامرأة، وطفل، عدا من ألقى بنفسه منهم في النيران الليلية مع أبنائهم، بينما ظل في مواجهة جيش من خمسة آلاف رجل أربعة متعصبين بائسين فقط. رجلان وكهل ومراهق، إنها روا، بدورهم بعد أربعة أيام. وتم العثور على جثمان أنطونيوكونسلييرو، الذي بدأ يتعفن، تحت قشرة من الطين، ملفوفا في قماش قذر. وصورا بقاياه وقطعوا رأسه ليعرض ويقتنع الجميع بأن هذا العدو الرهيب قد أبيد ؛ في النهاية. في أهل السرتونOs Sertoes انطبعت قطعة من الأرض الأمريكية اللاتينية مع طراز من البشر وحكاية، كان يمكن لها أن تخرج من (الأروكانية La Araucana) لإرثيبا وتنتهي في قطعة من الغابة البوليفية بنهاية مقاتل من مقاتلي العصابات. وقد كتبها مهندس بالجيش البرازيلي صنع لنا لوحة للطبيعة وللفرد، بملامح محلية أصيلة.

7- اللغة الباروكية والصور المتراكمة لأمريكا.

باروكية كانت لغة إيوكليدس دا كونيا، وبالغة الباروكية: «مجدية بصورة همجية ؛ باذخة بصورة رائعة».. . وسرعان ما بقي الوادي الخصب البستان شديد الاتساع، الذي ليس له مالك ثابت، عاريين من الخضرة، وخمائلهما ذابلة: «الانتفاضة المباغته للجفاف». والطبيعة تقدم لنا في «تلاعب بالأضداد»، بعبارات مفاهيمية. والإنسان-أكثر من الطبيعة ذاتها التي تدافع عن نفسها ضد القسوة-هو صانع عظيم، ومفزع، للصحراوات. كان الساكن البدائي يستخدم النار في الزراعة ويلتهم الأشجار. وفعل ذلك المستعمر أيضا. صيغت حياة الأرض، وبالتالي، حياة الإنسان، من الصراع، والاستشهاد، والموت. «الاستشهاد الدنيوي الأرضي». إن سكان هذه الفضلة من القارة الأمريكية يدافعون هناك عن الحق في أن يحيوا جنونهم الغريب الديني أو الاجرامي أو يموتوا تلك الميتة. وفي كانودوس عاشوا بصورة عنيفة بالصورة المسيحية للسلام. كان قطاع الطرق أو الأبطال يسمون «بوم جيوس Bom Jesus [المسيح الطيب]» أو «بوم كونسليو Bom Conseho [المعزى الطيب] «أو

أنطونيو إل بياتينيو Antonio el Beatinho [أنطونيو الورع].

وتناقضات هذا الوسط الهمجي والبحث عن ألفاظ مناسبة يجعلان هذه اللغة تصطبغ بالباروكية، يحفزان هذه الحاجة الدائمة إلى صور في هذا التيه الملتف، حيث تريد الكلمة أن تجسد جبالا، وصحراوات، ورجالا على صهوة الجياد أو على الأقدام في مسيرات قسرية، عنيفة، بطولية، مشؤومة، مهلهلة، يحفزهم سمو الصباح، في نوبات من الاستنارة وفي الفعل الخشن ضد الجيوش. إنها تقاليد، ودين، وموقف لمسرتونيين يخلقون لغتهم الخاصة ذات المعاني المتضادة، حيث يقع الكاتب في أحبولة الأحداث ويتعرى في الوقت نفسه، ثمة صحراء وطين ؛ لكن هناك أشجار الأمبو ombu من أجل الظل ؛ وهناك الكوركوري curucuri والماري mari؛ والكيكسابا quixaba التي تطرح ثمارا صغيرة للسائر الجائع، وهناك النخلات المتفرقة، والجوا Juas التي تقيم أود الخيول، وللسير في الليل، هناك الألوان الفوسفورية المزرقة للكونانا Cunanas والأغصان الخضراء للكاندومبا Candomba من أجل إخافة الحيوانات والأشباح. والإنسان مثل أنتايوس(*14) «العملاق البرونزي»، الذي لا يروض.

وفيما يتعلق بالباروكية يكون من المناسب أن نذكر روائيا معاصرا، هو أليخوكاربنتييه Alejo Carpentier, الذي يدلي بتصريحات من قبيل التصريح التالي: «كان فننا باروكيا دائما، منذ النحت الرائع السابق على كولومبس وفن المخطوطات، وحتى أفضل الروايات الأمريكية الحالية، مرورا بالكاتدرائيات والأديرة الاستعمارية لقارتنا. حتى الحب الجسدي يصبح باروكيا في الفحش الخشن لفن التسلق البيرواني. لا نخافن، إذن، من باروكية الأسلوب، ورؤية السياقات، ورؤية الصورة الإنسانية المكبلة بحبائل الكلمة، إن باروكيتنا، وليدة الأشجار، والحطب، ومحاريب الهيكل ومذابحه، والحفر المتدهور والصور الشخصية الكاليجرافية وحتى الكلاسيكية الجديدة المتأخرة ؛ إنها باروكية خلقتها الحاجة إلى تسمية الأشياء...» ويمكننا أن نضيف إذن أن هذه الباروكية قد ولدت بالفعل لدى أولئك المؤرخين المولعين بتسمية ما كانوا يصادفونه في قارة أمريكية مليئة بأشياء أصيلة ورائعة، في الطبيعة، والتنظيم، واللغات المحلية. ويمكننا على هذا النحو أن نفقد أنفسنا في متاهة ب. ب. برنابيه كوبو - P. P. Berabe Cobo أو جوزيف دي

أكوستا Joseph de Acosta منذ السنوات التي تأسس فيها تاريخ طبيعي شعري جديد، وحتى اليوم حين يقوم شاعر مثل الكولومبي خايمي تيو Jaime Tello، المحب للشعر الإبداعي لهويدوبرو والشعر الباروكي لإليوت، بكتابة التاريخ الطبيعي لكاراكاس Historia natural de Caracas, ويبتهج باسم نباتات ذلك السهل الذي نظر إليه أندريس بيو ليتغنى بالفواكه الأمريكية بين أشعار كتابه(متنوعات في زراعة المنطقة الحارة Silva a la agricultura de la zona torrida).

يقدم لنا خايمي تيوّ-بين ما يقدم من أشياء أخرى-الـ «جوامو Gaamo» وهي شجرة يبلغ من ضخامتها أن تكفى لتلوذ بها المجموعة العسكرية لبوليفار بأكملها، قرب ماراكاي ؛ وكذلك الـ «ميخاو <mijao والـ «بيرو>Peru؛ والـ «بوكاري bucare»، والـ «توتوميو totumiIIo، و «قصب الهند»، علاوة على «زهرة الدم» وكلها خاصة بفنزويلا، «والكاوتشوك» خالق ومحطم الامبراطوريات، وعديد من الأسماء الخاصة بتسمية أمريكية. وإلى جانب الأشجار هناك النباتات الطبية-الأعشاب المنزلية-الـ «إسباديا espadilla»، والـ «بوراخي borraje» و«عشبة الدم». وعلى الجانب المضاد «العقاقير السامة والمفزعة». الـ «تشوكوماكو Chucumaca» والـ «كوراري Curare»، التي تشكل موضوعا لاحدى قصص فنتورا جارثيا كالديرون Venturia Garcia Calderon, وأزهار الحنين مثل الـ «نيوربو norbo», ونباتات الشاطىء البهيج فالديلومار Valdelomar, مثل الـ «يانتين llantenes» والـ «تونيويش tonuces»، والـ «فردولاجا VerdoIaga» التي كانت عنوان دراما ريفية صغيرة سابقة على مسرح جارثيالوركا. إذن فالشعراء والقصاصون منذ بدايات القرن الثامن عشر وحتى الآن باروكيون هم أيضا.

يؤكد كارنبتييه في التصريحات المذكورة آنفا: «لقد انتهى زمن الروايات التي يلحق بها ثبت الكلمات الإضافي لشرح أن الشجرة المسماة كذا تكتسي بالأزهار القانية في شهر مايو أو أغسطس. إن نباتاتنا، وأشجارنا، سواء اكتست بالأزهار أم لا، يجب أن تصبح عالمية من خلال عمل كلمات مقتدرة، تنتمي إلى المعجم العالمي...» «إن الأسلوب الشرعي للروائي الأمريكي اللاتيني الراهن هو الباروك».

لكن بالإضافة إلى تسمية الأشياء فإنه يولد الباروكية الأمريكية من

موقف رومانتيكي يأتي من التاريخ إلى الأدب. وفي عمله (عن الباروك في البيرو Delo barroco en el Peru)، يقول الشاعر مارتين أ دان Manin Adan (اسمه الحقيقي رافاييل دي لافونيته بينافيدس Rafael de la Fuente Denavides): «في البوتقة القاسية لأمريكا، في مبدأ أمريكا وإمكانها باعتبارها إسبانية، يكون على الأمريكي المهتاج والمبعثر على أرضية تعبيرات وحشية أن يلجأ إلى النظرية لترتيب المعاناة وإلى العاطفة لإخصابها. ربما لا يطلب مصيرنا حتى ولا الحب، (المشغول بشؤونه بدوره): إلا لمجرد أنه ضروري، وفعل منظم-يؤكد في قلب الشك، لا الهرب، ولا الخوف من إحداث الجراح بل الاحتقار وعدم الشفاء، وهكذا نريد ما أراد الله. فلنعوض ذلك بالكتاب البارزين والحساسين... إنهم موجودون في روحنا بقدر ما يتناقضون مع النموذج النمطي، بقدر ما يعيدون صياغة مبدئهم بمزق من الاستمرارية، بقدر ما يكون عقلهم أعمى وغريزتهم مطلقة وراء إزاحة المغالق ؛ بقدر ما يتطلعون بقانون مكتوب إلى عاطفة لا تنتهي، إنهم لا يزالون يحيون، من ناحية المبدأ، بالحرية كجماعة، وبالمعاناة كقاعدة».

هذا الموقف الباروكي-الرومانتيكي في جوهره-والذي ندركه في الأدب الإسباني والبرتغالي لأمريكانا اللاتينية يأتي من الارتجال الهمجي لانطونيو ماسييل كونسلييرو-المقدم في طبيعة متناقضة بقلم إيوكليدس داكونيا-وفي صياغة من جانب فئة ثقافية-ثورية تعيش في قلب مدينة من طراز متوسط، مثل كاراكاس في بدايات القرن التاسع عشر، التي يصورها لنا ميخارس Mijares في دراسته عن المحرر El Libertaor، وهي صورة متباينة في عبقريته كأديب وكقائد سياسي، وكمحارب وكنمط إنساني. «حان الوقت لنستبدل أربابا جددا فعالين وغاضبين بالأرباب المنزلين الخاملين الذين هم اليوم أربابنا التعسين الكابيين إنهم أوفروزين euphrosine،[(*15)] جص مصبوب جص كورينثي !» هكذا يقول مارتين آدان في نزعته الثقافية الملتوية للقرن العشرين. إن بوليفار رب فعال وغاضب-بأنبل غضب-كتب من كوثكو تلك العبارات الجميلة حول الواقع الأمريكي المصنوع على مقاس ثقافتين: «وصلت بالأمس إلى البلد الكلاسيكي للشمس، وللإنكا، وللخرافة والتاريخ الشمس الحقيقية هنا هي الذهب، والإنكا هم نواب الملك أو العمد ؛ والخرافة حكاية جارثيلاسو. التاريخ، هو سرد تدمير الهنود من قبل لاس كاساس. تجريد

مكون من الشعر كله، كله يذكرني بأفكار راقية، بأفكار عميقة، إن روحي مسحورة بوجود الطبيعة البدائية، التي تتطور من تلقاء ذاتها، محطية إبداعات من عناصرها ذاتها وفق نموذج استلهاماتها الحميمة، دون أي امتزاج بالأخرى الغريبة عنها، بالنصائح الدخيلة عليها، بنزوات الروح الإنسانية، ولا بعدوى تاريخ الجرائم، والعبيثيين من نوعنا. إن مانكو كاباك Manco Capac، آدم الهنود، قد خرج من جنته، جنة هنود التيتياك وشكل مجتمعا تاريخيا دون مزج للخرافة المقدسة أو الأرضية، جعله الرب بشرا، وصنع هو مملكته وذكر التاريخ الحقيقة، لأن الآثار الحجرية، والطرق الواسعة والمستقيمة، والعادات البريئة، والتقاليد الأصيلة، تجعلنا شهودا على خلق اجتماعي ليست لدينا عنه أي فكرة، لا نموذج ولا نسخة..» هذا الموقف والموقف الآخر-الذي أوردناه-يشكلان تلك العقدة الثقافية الذي كان على بوليفار أن يعمل فيها عمل «البرق».

من إقليم «السرتون» المجدب خرج أنطونيو ماسييل كونسلييرو، المبشر وقاطع الطريق-ملفوفا في قماش قذر لرجل دين همجي-، ليموت بالرصاص موتا تراجيديا. ومن مدينة فاترة، على حافة البحر في جبال الانديز، خرج سيمون بوليفار ليموت مهجوراً في سانتا ماريا بعد أن أشعل ثورة في القارة وبعد أن صار حتى الآن مرشداً للتحولات التي مازالت تحدث في هذه القارة بالطريقة الأمريكية اللاتينية.

في هذا التقديم المتباين للمقالات حول واقعنا تظهر، إذن، صورتان: أمريكا لاتينية ذات تاريخ صيغ في الخلاسية، وفي الغزو، وفي العزلة، وفي الغيبيات والإيمان ؛ وأخرى لم تتشكل بعد لكنها وشيكة، كأنها مرتقبة، مستخلصة من الرفض. وكلتا الصورتين تتراكبان في لغة الكتاب.

الحواشي

(*1) كاتب بيرواني (ولد في ليما 1914)، أعماله الأساسية، بيرو والرواية (ليما 1914)، قصائد للموت وللأمل (ليما 1944)، رؤوس أقلام لدراسة الأدب البيرواني (ليما 1948)، بحث (ليما 1953)، الأدب البيرواني (ليما 1954- مجلدان)، الشعر المعاصر في البيرو (ليما 1963)، 150 مقالا عن البيرو (ليما 1966)، حب لأمريكا الفقيرة (مكسيكو 1970)، قوس في الزمن (بونيوس آيريس 1971)، الأدب في أمريكا الإسبانية (ليما 1972)، كان يعمل أستاذا في جامعة سان ماركوس [المترجم].

(*2) هو ملك المكسيك عند الغزو الإسباني وقد قتل ودمرت عاصمته تينوتشتيتلات على يد المدمر الأسباني كورتيز سنة 1521. [المراجع].

(*3) هو إله الشمس لدى شعب الازتيك وكانوا يقدمون له قلوب الأضاحي البشرية ودماءها ليستمر في الإشراق ويستمروا في الحياة. ويعتقدون أن وعدهم أن يكونوا الشعب المختار. [المراجع].

(*4) «المستوطنات» الكلمة المستخدمة هي :reduccioes وهي قرى أقامها المبشرون خلال الغزو للهنود الذين دخلوا المسيحية. وأشهرها تلك التي مازالت تحمل اسم الجزويت في الباراجواي- [المترجم].

(*5) gauderio : تعني الكسول - (المترجم)

(*6) مصطلح كولومبيا الكبرى يطلق على كولومبيا والإكوادور وفنزويلا [المراجع].

(*7) هو الإله الآخر لشعب الازتيك ويتصل بالحضارة والحياة وكان له كما للإله الآخر (هويتزبلوبو تشيتلي) معابد ضخمة. وآخر معبدين دشنا لهما كانا سنة 1473 ضحى الكهنة من أجلهما ما يزيد على 20 ألف ضحية بشرية. وتنسب إلى كتزاو لكواتل نبوءة تقول إن إلها أبيض من الشرق (من المحيط الأطلسي) سوف يأتي فوق الماء عائدا إلى الأرض ويطالب بمملكة الأزتيك التي يجب أن تسلم له. [المراجع].

(*8) في محاولة للنفاذ إلى الشاعر العميقة المترسبة لدى المكسيكيين يستخدم باث تعبيرات عامية نعتقد أن من الصعب وضعها في تعبيرات فصحى مهذبة. فعقدة المالينشي يمكن ترجمتها بدقة أكبر «بعقدة الخواجه» أي تفضيل ما هو أجنبي نتيجة الانسحاب أمامه. وما ترجمناه بلفظ «منتهكة» Chingada: تعبير سديد الشيوع في المكسيك ويعني المغتصبة عنوة وقهراً-[المترجم].

(*9) هما مدينتان من مدن البيرو قبل كولومبوس ولا تزال آثارهما باقية بكل أطلالها-[المراجع].

(*10) عن: مرتفعات ماتشو بيتشو، ترجمة أحمد حسان-مجلة الفكر المعاصر، العدد الأول، مايو 1979 القاهرة.

(*11) نسبة إلى جبال الانديز Andes التي تمتد على طول الساحل الغربي كله للقارة الأمريكية. [المراجع].

(*12) الولاة: ترجمة لكلمة encomenderos. وهم ملاك الاقطاعات التي كانت تمنح للمستوطنين الاسبان في أمريكا اللاتينية في العهد الاستعماري. وكان على الهنود أن يخدموا الوالي «الاكومنديرو» أو يدفعوا له الضرائب مقابل قيامه برعاية مصالحهم في إقليمه وادخالهم في

المسيحية [المترجم].

(*13) الاخيدو. ejido: الأرض المشاع لدى هنود المكسيك. [المترجم].

(*14) أنتايوس Anteo-Antaeus بالإسبانية. عملاق في الأساطير اليونانية، ابن بوسيدون وجابا (الأرض) كان يعيش في ليبيا ويتحدى كل من يمر للنزال ويستخدم جماجم الضحايا كسقف لمعبد أبيه. ولم يكن يهزم لأن اتصاله بالأرض يجدد قوته. هزمه هرقل بأن رفعه عن الأرض واعتصره حتى الموت-[المترجم].

(*15) يقصد Euphrosyne القديسة التي عاشت 38 سنة متنكرة في دير للرهبان في زي رجل. ماتت سنة 470 م. [المراجع].

14 صورة أمريكا اللاتينية

خوسيه ليثاما ليما(1*)
Jose Lezama Lima

بعد أن قامت الصورة بدور الدافع إلى أشد البعثات جنونا أو تعقلا إلى الأرض المجهولة terra incognita، إلى مهدنا، كان عليها أن تخفت. فقد عانى كولومبس مثلما عاق ماركو بولو من السجن بعد اكتشافاتهما ومغامراتهما، وكأنما كان الهدوء المفروض عليهما ضروريا بعد حمى الصورة la imago.(2*) وربما حققا بفضل سجنهما تضاربا للمشاعر بين ما رأياه حقا، وما كانا سيقصانه حتى لا يظلا حبيسي الصورة التي كانا قد بدأ منها قبل أن يلمسا ويعرفا. ولأنهما رجلا قرارات تمليها نزوات الدم والصورة التي يطيعها دمهما، فإن مما لا غنى عنه أن نتعرف على ما في مغامراتهما من هذه ومن تلك، وإذا وجدناهما مضفورتين، أن نعرف كيف حددت الصورة في دمهما المغامر مخاطراتهما ولقاءاتهما مع المعجزات.

في السنوات الأخيرة، سنوات اشبنجلر أو توينبي، أصبح موضوع الثقافات بالغ الإغراء، لكن

الثقافات يمكن أن تختفي دون أن تدمر الصور التي أفرزتها. فلو تأملنا جرة مينوية[*3]، بعناصر رسومها البحرية أو بعض نقوشها، لأمكننا، عن طريق الصورة، أن نحس بوجودها الراهن، كأن تلك الثقافة سليمة لم تمس في الوقت الحاضر، ودون تجعلنا نشعر بالألف وخمسمائة سنة قبل الميلاد التي انقرضت خلالها. إن الثقافات تمضي نحو الدمار، لكنها بعد الدمار تعود لتحيا عن طريق الصورة. وتحيى الصورة شرارات روح الأطلال. تتضفر الصورة مع الأسطورة التي تكمن عند عتبة الثقافات، تسبقها وتعقب موكبها الجنائزي. تحبذ بدأها وبعثها.

لقد تطور الغزو والاستعمار الأمريكي بطرق معاكسة جدا لمسارات الثقافة الرومانية. فقد كانت هذه الأخيرة كيانا corpus، قوة اشعاع تاريخية أخذت تتجاوز حدودها التاريخية، كانت تعبيرا عن عالم بلغ درجة من الامتلاء، وكان مقتنعا بالهمجية التي تطوقه، رغم أنه أحيانا، في وثباته في الشرق، كان عليه أن يدفع الثمن بتغيير آلهته، ومعتقداته، خاسرا بالتوسع قوته الموحدة ومضطرا لوضع قناع ازدواجيته الإمبراطورية في الشرق وفي الغرب. لكن الثقافة الرومانية، خلال غزواتها لإنجلترا، وفرنسا، وأسبانيا، كانت لا تزال تتصرف ابتداء من مركز يغطي حدود الهمج. أقامت قوانين، وجسورا، ومجاري مياه، وطرقا، وغيبيات، بالأسلوب، وبالطاقة الغريبة والكبرياء التي تميز طابعا لا تخطئه العين. وتمكن السلت، والنورمانديون، والبريتون، والدرويد، بجهد محلي كبير من إبقاء صورتهم imago حية، في مواجهة ذلك الطوفان من الفيالق التي تمضي في استعراض لا يتوقف، وذلك قبل أن يهاجموه ويدمروه. كان النحو اللاتيني وانضباط الفيالق يرتبان الأفعال ويوجزان الطبائع والغرائز. هكذا أمكن التأكيد بأن ثمة صراعا بين النحو اللاتيني والسلتي المتمرد في جذر التعبير الهسباني. وتتواصل هذه المعركة، عند أعظم كتابنا، من سارمييتو إلى مارتي، بكفاءة تحض على استمرارها.

ربما كان ذلك الترتيب، ذلك العمل المنجز، كما يقول الخزافون، هو ما يكاد يجبر تلك التيارات الهمجية على تحرير نفسها من ذلك الابتلاع المركزي، كأنما يجري ذلك بفعل تعويذة جديدة، لم تعد التعويذات القديمة تجدي ضدها. إن لا نهائية الإيروس في تريستان، المتحرر من امتداد البصر، من

النهائية، من المنطق الخفي logos o kulos، والسحر المرجاني لرفاق الملك آرثر، والأثر الذي يمكن التعرف عليه للغطاء الطائر للكأس المقدسة(*4) في مواجهة الكنز المخبئ في الأحشاء، قد انتصبت مستنفرة في مواجهة فرض الأساطير الإغريقية القديمة، وتاليتها اللاتينية. وأخذت تظهر مشاتل جديدة للصور، تحل بروفنسا Provenza(*5) محل أثينا، ويستبدل بالبونتو يوكسينو(*6) Ponto Euxino (البحر الأسود) وأعمدة هرقل بلاد كاتاي Catay أو سيبانجو cipango(*7). انفتح البحر المتوسط على الأطلنطي وحمل الغرقى المعذبون الذين وصلوا إلى جزر الأزور حكاية الحمامات الجديدة التي أزاحت حكاية الجوارح القديمة فوق اقدم الأسس. ومن وجهة نظر مملكة الصورة قاومت شبه جزيرة أرموريكا الصغيرة التقدم الروماني بأشباحها، وساحراتها، وجنياتها. وإذا كانت الصورة، كما أكدنا، تعيد تنظيم الثقافات وتلم شتاتها بعد انقراضها، فإن رقصة الساحرات السلتيات فوق جسر روماني تمنحها مكنسة الخلود الباقية.

لكن الوضع الأمريكي بالنسبة للصورة كان مناقضا لما قدمته أوروبا تجاه، الغزو الروماني. فقد كانت فوضى العصر الوسيط الإسبانية شديدة البعد عن الوحدة. فالعالم الإسلامي، واليهودية، والنزوع نحو التفتت الإقطاعي، واللاهوت الذي يتخذ موقف الدفاع عن إشكالية عارضة تماما، والتنافر بين فظاظة كامنة ورقة جلبتها سلالة بورجونيا أو جلبها العرب، كل هذا حول كل الشكالية، متولدة عن قوة امتصاص مركزية وعن مقاومة قوى الطرد المركزي، إلى صراع بين الفوضى، (التي لم تعد بالطبع الفوضى الأصلية التي تجعد فيها الريح سطح المياه، بل التشتت التاريخي الذي يبحث عن مخرج تقدمه الصدفة في النهاية، وهذه هي بدائيته الحقيقية)، وبين ما سميناه بالمجال الغنوصي، أي البعد الذي يولد الشجرة، المجال الذي يولد ويعرف كما يراه التاويون، القوة التي تفرخ في المجال الخالي. وكانت إمبراطورية الإنكا، دون منافذ اتصال مع الإمبراطورية الرومانية، تقوم فقط بدور المجال، فمواردها في الظاهرة هي القصور الذاتي والسلبية، لكنني أشك في أن توجد في الحضارة الرومانية صورة تعدل في خصوبتها صورة فيراكوتشا: فهو يكسر التتابع الزمني، ويجذب إليه زمن التوافق الآني، ويخلق هيلوزويستية(*8)، سحرية، إذ يرى في كل حجر رجلا محتملا

أو رجلا قد انقضى، ويشكل محاربين من الأحجار وبعد النصر يعود المحاربون فيتحولون إلى أحجار. إن به بعض الشبه بهاملت وشارلمان، لكنه دائما هو ذلك الذي يهب للمساندة، والذي يختفي كشبح دون أن يلمس الأرض. إنه هاملت الذي لا يمتنع عن الحضور في الوقت المناسب للعون، وشارلمان الذي لا يثقل في الإحبولة التاريخية مثل الهراوة الشارلمانية التي يسلمها لكل واحد من الأزواج الإثني عشر.

يؤكد بعض دارسي العصور الوسطى أن ما جرى في أمريكا كان عصرا وسيطا متأخرا، ويمكننا أن نضيف أنه مع إدخال التكنيك ومع روح التشرذم لحضارة استوعبناها بصورة ناقصة ظل طابع العصر الوسيط ذاك هو جذر أمريكا اللاتينية. وقد وجد بين سكان أمريكا الأوائل، من هنود التشيتشيميكا إلى هنود الإنكا، نزوع إلى الإمبراطوريات، إلى الأبعاد الكوكبية الضخمة المقامة بدءا من مركز.

وقد أوضح سانشيت ألبورنوث alpornoZ أنه في اكتشاف أمريكا وغزوها لا يمكن غض الطرف عن أهمية آخر عصر بطولي في العالم الغربي، آخر فترات العصر الوسيط الملحمي.

ينقل المؤرخ لجزر الهند الغربية إلى المنظر الطبيعي رواية الفروسية. فطريقة برنال دياث دل كاستيو Del castillo تكشف أنه قرأ وسمع حكايات من كتب الفروسية. تمتلئ الغابة بالتعاويذ وتصبح النباتات والحيوانات موضوعا للإدراك في علاقتها بالمؤلفات القديمة عن الحيوانات، والخرافات، والنباتات السحرية، ويستبدل نبات الكينا بنباتات الخشخاش، التي كانت تلقب أيضا بالمعزية، والتي كانت تستخدم في العصر الوسيط لمعالجة الممسوسين والمتلبسين، ويشيد المسكال(*9) والكوكا(*10) أكثر الكاتدرائيات شموخا في الهواء، لكن دون ركيزة ودون واقع. يسمى جونثالو ارناندث دي أوفيدو De Ovedo التماسيح تنانين. إذ يدفع كل حيوان حديث الاكتشاف الغزاة إلى تذكر بلينيو العجوز. في البداية يعثر على التماثلات برباطة جاش ثم يعثر على الاختلافات مع الحيوانات المعروفة بتشديد عنيف. فالمؤرخ نفسه يقارن العناكب بالعصافير، والنحل بالذباب. في كل حيوان أو نبات يشدد المؤرخون على أوجه تشابهه مع تلك الحيوانات والنباتات التي يجلبونها بالذاكرة أو بالصورة، ثم يؤكدون الكشف بأوجه الاختلاف. وحين

يتحدث المؤرخ نفسه عن شجرة الماس Mamey[11*]، يؤكد أن لونها مثل لون شجرة الكمثرى «لكنها أكثر صلابة وغلظة» ويقارن ثمرة الجوانابانا[12*] guababana بالشمام لكن «من الخارج عليها نقوش دقيقة يبدو أنها بمثابة حراشف». ويمضي الخيال مقيما أوجه الشبه، لكن اللمس والرؤية يدركان الخصائص المميزة واللطائف الجديدة. في أمريكا، خلال الأعوام الأولى للغزو، لم يكن الخيال هو «مجنونة الدار» بل مبدأ للتصنيف والتعرف والتمييز المشروع.

إن حقيقة تفتيت كل ما نستقبله إلى صور قامت للأمريكي منذ الغزو مقام حماية سحرية وضمان للاختيار. من المؤكد أننا نستقبل محصلة أو ناتجا، لكننا نجذبه نحو منشور مؤشر الصورة.. لهذا فان نضج ثرفانتس أو نقاء لآلىء جونجورا يترافقان مع ظهور مؤرخي جزر الهند، الذين تتحد لديهم بدائية التعبير مع نقاء الصورة. ويتم التعميق والتنقية للصورة لأن الامتلاء الجديد الذي تجلبه الأعاجيب الجديدة يتحد مع المتاع المجلوب من أوروبا، من بلينيو إلى كتب الحيوان. ومن البداية، يضرب ثقل الصورة بجذوره بيننا، الصورة التي تمضي نحو مركز الأرض والمتحررة تماما من التعقل السحري، الصورة التي ينتجها ذلك المجال الذي يعرف، والذي يخلق غنوصا، تكسونا كمشيمة عارفة، تحمينا من العالم الخارجي، من الظلمة القاتلة التي يمكن أن تدمرنا قبل الأوان.

هكذا، مثلما انتقلت أوروبا من الخرافات إلى الأساطير، كما أوضح فيكو، كان علينا في أمريكا أن ننتقل من الأساطير إلى الصورة. على أي نحو خلقت الصورة ثقافة ؟ وفي أي مجالات كانت تلك الصورة أكثر حفزا ؟ ومتى لم تعد الصورة تستطيع أن تكون لا خرافة ولا أسطورة ؟ هذه كلها أسئلة يمكن فقط للشعر أو للرواية أن يحاولا الإجابة عنها. وخصوصا السؤال عن النحو الذي ستؤثر به الصورة في التاريخ، وسيكون لها فضيلة فاعلة، أو قوة مجازية حتى تعود الأحجار فتصبح صورا.

إن جونجورا، من أجل بلوغ عزلتيه الاثنتين، ينطلق من أوفيد ومن إشاراته إلى بروسربينا Proserpina[13*] وإلى أسكالافو Ascalafo المحب للنميمة، ومن انحدارات القمر إلى الوادي المظلم. وأعراسه الجبلية يضيؤها ظهور الإله باث في وديان صقلية. ويتسم منظوره الشعري بالتقاليد الإغريقية الرومانية

وببهاء الحلية القرنية الباروكية ذات الأسماك والصقور. انه مجرد مجال يضيؤه قنديل بضعة أعراس، وميض يجعلنا نتبين حمى رقصات الرعاة ومربى الماعز. وتحفز العنزة أمالتيا[14*] Amaltea، ذات التقاليد العطنة، تلك الرقصات بقفزاتها إلى النجوم.

لكن لا الحكاية ولا الأوصاف تتعلق على الإطلاق بشكل جديد، وليس ثمة أدنى احتمال في أن تفارق تلك المرئيات Vistas، كما يمكننا القول، الإشعاع المعدني لكل واحدة من استعاراته. لكن لنر، في المقابل، القصيدة البطولية، في تكريم القديس إجباثيو دي لويولا، للكولومبي دومينجث كامارجو Camargo يتتبع كامارجو، بامتداد رواية أكثر منه امتداد قصيدة، كل تقلبات القديس، منذ ميلاده وتعميده حتى توجهه إلى روما للحصول على اعتراف الكنيسة. إن دومنيجث كامارجو هو واحد من أهم تلاميذ جونجورا، وأحد مقلديه، لكنه يقدم اختلافات جذرية مع أستاذه. فحيث يقدم جونجورا وميضا، أو ضوءا لملاحظة الرقصات اللحظية يصوغ (ومينجت كامارجو حكاية سياق حياة. يمكنني القول إن دومينجث يعارض الاستعارة الجونجورية بصورة مجال وتطور أمريكية جدا. يلاحظ فوسلر Vossler أن أعمال جونجورا تخلو من المنظر الطبيعي، لكن قصيدة دومنيجث تستبدل بتزويق الحلية القرنية الباروكية الغابة والجبال التي تحيط بكنسية تونخا الصغيرة الرائعة، بينما يظل رعاة ماعز جونجورا يقفزون في وادي صقلية المفعم بالتاريخ، متتبعين المسار المسبق لهوميروس وفرجيل، وتيوكريتوس Teocrito ولونجو Longo. يصل كولومبس أثناء رحلات حجيجة في ربوع إسبانيا إلى كاتدرائية ثامورا، حيث تحفظ بعض السجاجيد الفنية الرائعة وتظهر عليها مشاهد غزل لسيدات وفرسان، تحوطهم كل الحوافز البروفنسالية من لون وأشكال، ويمزج الغزل والطيور والأزهار بين رهافة الإيماءات والطبيعة الأشد صفاء في رشاقتها. تمثل إحدى السجادات حفل تتويج، هو حفل تتويج تاركينو Tarquino في أولى سنوات روما، وتمثل أخرى حروب طروادة، وفي هذه السجادة يظهر زورق من العصر الوسيط وبحار يفك حباله. في كل مكان نبلاء بيزنطيون، وتجار إغريق، وشخوص رائعة بالألوان. وفيما يتقدم الفارس نحو المعركة تتأمل السيدات من إحدى الشرفات تطور ما يعتبر بالنسبة لهن مباراة. وتلف الزهور المعركة كما لو

أنها في مبارزة في بروفنسا. ولو قرأنا بضع صفحات من يوميات كولومبس بعد تأمل سجادات كاتدرائية ثامورا تلك لأدهشنا ذلك الجهد المبذول في محاولة تحويل الطبيعة إلى سجادة، ولأكد رهافة الطيور الخفيفة التي تمتزج بالأوراق متعددة الظلال. في خيال كولومبس تقفز دلافين[*15] وجنيات البحر المتوسط والحيل الشعرية والمباريات الفروسية البروفنسالية.

لا يمكن أن يدهشنا أن يكتب إيطالي يمر بإسبانيا في عهد كارلوس الخامس عن أشياء لم يرها قط، ويخضع للخيال الذي سميناه خيالا صقليا أكثر من خضوعه لواقع منظر جديد لا يعرفه. فوصفه لكوبا لا يقوم إلا على ذكرياته الخيالية، وعلى ما استمده من قراءاته. «كل شيء معتدل بفعل الرطوبة، وكل شيء غني بالمنتجات الذهبية. وكهوفها، مثل عديد من الأفواه المفتوحة، تتقيأ في ماء الأنهار. هنالك ثمة كهوف، مرعبة، ووديان مظلمة، وصخور كلسية»، أي أنها نفس الدوامات، والكهوف، والأنهار، والصخور، التي استمدها خياله من قراءاته من هوميروس حتى أوفيد، والتي تفيده في معادلة الصور التي لديه عما هو صقلي مع منظر جديد حقا، يجد خياله نفسه مستوحشا أمامه فيبحث عن نقاط الارتكاز تلك. هكذا يحكى بدرو مارتير دي انجليزيا de Angleria أن أحد الزعماء الإقطاعيين في تاهيتي كان لديه في بحيراته عجل بحر يأكل من يديه وينقل الرجال والأطفال إلى الضفة الأخرى. وقد استبدل المؤرخ البحار التي تحيط بالجزيرة بالبحر المتوسط، واستنادا إلى أتفه التشابهات يعادل عجل البحر بجنية البحر. ولسوء الحظ فإننا قد انتقلنا من التضارب والتشابه بين الصور إلى هياج مدمر يستعصي على الفهم يجعل من عجل البحر اليوم فصيلة شبه منقرضة. وكان من الأفضل الإبقاء على تفاهة خطأ للخيال من أجل بقاء هذه الفصيلة.

تتحرر الصورة الأمريكية بضغط المجال الغنوصي الذي يستبدل البعد بالصورة، مثلما بدأ النفي، والسبي، والحرية في العالم القديم، تجد مستقرها في النجوم وتؤثر في التاريخ. فالأبعاد العملاقة التي بلغها هنود الإنكا والازتيك لا يمكن أن تقارن إلا بإمبراطورية نينوى، وبالفرس أو المصريين في أبرز فترات تاريخهم. وقد أغرى مفهوم المجال ذاك شعب الإنكا منذ البداية، ففي واحدة من أكثر خرافاتهم بدائية يخرجون من كوى بعض الصخور القريبة من كوثكو. من هناك خرج أربعة رجال وأربع نساء (تذكروا

السلالات الصينية الأولى، حيث يظهر تتابع الأخوة). وقد خرجوا من الكوة الوسطى، وهي الكوة الملكية. ومن النافذة كان عليهم أن يروا مجالا تشارك فيه النجوم والإنسان. وعند مركز النافذة تظهر سرة، هي مدينة كوثكو. في هذه الخرافة يظهر المجال الخالق بسريته أو مركزه، وبالملح، والفلفل، والرقصات، والبهجة. وعلى الفور، يريد الغزاة أن يقربوا بين كوة الصخر وكوة سفينة نوح، لكن حقيقة أن هندي الإنكا يعتبر نفسه منحدرا من صلب كل الطبيعة، من مساقط المياه، وذئاب البراري، والطيور، مما يقوده إلى تقديس شامل لكل العالم الخارجي، لابد من أنها بدت للغزاة لغزا يستعصي على الحل، فالصورة القديمة التي جلبوها معهم مشبعة بتشابهات لانهائية أصبحت تواجه مجالا جديدا يوقع بها الاضطراب ويجعلها ترتجف.

هناك تشابهات بين مجال الإنكا ومجال الأزتيك، فالكوة السرية لدى الإنكا تتطابق مع مخمسه quincunce الازتيك، وكلتاهما تشابه ما كان يطلق عليه في عهد الدكتور كونج تسو (كونفوشيوس) اسم الطريق الوسط، بين السماء والأرض. ويبدو أن ياهوار هو اكاك، سابع ملوك الإنكا، والمسمى «الباكي دما»، يستبق رعب موكتزوما Moctezuma إذ يحيا محاطا بالفأل، والمخاوف، والشكوك. لكن ياهوار يتمكن من الإفلات من مخاوفه بظهور شبح، صورة، لكن أغرب ما في الأمر أن الأمير الشبحي يدعى فيراكوتشا Viracoch وهو اسم ابن ياهوار نفسه الذي ينقذه. ثمة اندماج بين الشخصية التاريخية والشخصية الميثولوجية. إلا أن موكتزوما يبدأ يقطع رأس الأحلام. فيقيم في قصره ما يشبه إدارة للأحلام المشؤومة. ويحكم بالموت على كل من يحلمون بزوال إمبراطوريته.

وأفضل علامات التعبير عما سميناه بالعهد الأمريكي للصورة هي المعاني الجديدة لدى المؤرخ لجزر الهند الغربية، والنبالة الباروكية، والتمرد الرومانسي. هنالك تقوم الصورة مقام كم quantos يتحول إلى كيف quale عن طريق العثور على مركز وبالتوزيع المتناسب للطاقة. والنفي والسبي يكمنان في جذر تلك الصور ذاتها. فالمؤرخ لجزر الهند الغربية يجلب صوره الجاهزة فيكسرها له المنظر الجديد. والسيد الباروكي يبدأ التواءاته وتلميعاته ومرساته ملقاة في الخرافات والأساطير الإغريقية-اللاتينية، لكن ضم العناصر النباتية والحيوانية التي تقع في نطاق ملاحظته، مثل

السحالي، والعصافير، وذئاب البراري، وأشجار الأمبو ombu والسيبا ceiba والهيلام-هيلام hylam-hylam, سرعان ما يخلق خرافات جديدة تضفي على عمله ثقلا جديدا. والتمرد الرومانتيكي بين ظهرانينا هو أكثر من مجرد قطيعة أو بحث شيطاني عن شيء آخر، إنه على العكس يتجاوز مع الظرف التاريخي ويعبر عنه. والتمرد اللفظي للرومانتيكيين الأمريكيين العظام، من سارمينتو إلى مارتي، يسوى بين فتوحهم في اللغة وتشكلهم باعتبارهم بناة شعوب. لقد دمجت الرومانتيكية بين ظهرانينا كاليماكو calimaco وليكوفرون Licofron مع ليكورجو Licurgo وصولون Solon. وفي تاريخ الغرب، فإن دانتي، على سبيل المثال، لم تكن له أبدا سيطرة تاريخية-سياسية جوهرية على أقدار فلورنسا، بعد تشييد بنائه الرمزي اللغوي العظيم. أما في التاريخ الأمريكي فإن أعظم مشيد ومجدد للغة بيننا، وهو خوسيه مارتي دون أدنى شك، يخلق ثورة على أكثر الأسس جدة. إن الصورة تنتهي بأن تتجسد في التاريخ، بينما يجعل الشعر من نفسه نشيدا (كوراليا) جماعياً.

ينقل سيمون رودريجث إلى بوليفار منذ مراهقته معنى العظمة التاريخية الأمريكية من خلال إمبراطورية الإنكا. وكان الجنرال ميراندا Miranda يبهر بوليفا، في مراهقته، شانه في ذلك شان نابليون. فمن روسيا حتى إسبانيا كان ميراندا يسود المجال الأوروبي. وبتأثير ميراندا، صار بوليفار يعتقد، خلال الأعوام الأولى لعودته إلى كاراكاس، أن من الممكن تحقيق الاستقلال بمساعدة الأرستقراطية الليبرالية. في ذلك البعد الخاطئ يدمر مون تفردي ميراندا ويتخلص من بوليفار بأن ينفيه. لكن لقاءاته المتتالية مع سيمون رودريجث، المتشيع لروسو والعاشق لمجال الإنكا، يحمله على التعمق والبحث عن عناصر إثنية جديدة تنشد التشكل على امتداد جبال الانديز. وعقب وفاة بوليفار يظل سيمون رودريجث غارقا في بعد الاستقلال، إذ يعرف أن حدس بوليفار لذلك البعد كان الجذر الذي أتاح الاستقلال، ويعرف أن تعميق هذا البعد سيكون إضاءة للمجال الأمريكي.

لكن البحث عن مركز المجال الأمريكي ذاك كان أشد مأساوية بالنسبة لسيمون رودريجث. فقد بلغ آخر حدود العظمة في نضاله من أجل العثور على ذلك المركز لمجال الإنكا الهائل، وعلى مُخمسة الأزتيك، أي على مركز الإشعاع لطاقات المجال. وقد رأينا سيمون رودريجث، وهو يناهز الثمانين،

يدور حول بحيرة تيتيكاكا، يحيط به أبناؤه وزوجته الهندية، وهو يعاني أبشع صنوف الفقر. وفي مركز التاريخ الأمريكي، في مخمسة مجال الإنكا، ظل رودريجث يكسب المعارك حسما من أجل الصورة، يكسب النبضات الخفية لما هو غير منظور في الصورة التي تتحرق شوقا إلى أن تعرف وأن تُعرف.

الحواشي

(*1) كاتب كوبي (ولد في هافانا). من أعماله الأساسية: الفردوس (هافانا 1966)، ملك ليزاماليما، الارماندو الفاريس برافو (هافانا 1966)، الكمية المسحورة (هافانا1970) شعر كامل (هافانا 1970). وهو مؤسس ومدير مجلة اصول Origenes (منذ 1944 في هافانا) [المراجع].

(*2) imago: الصورة أو المقابل البصري لشيء. وتعني كذلك في هذه الصيغة اللاتينية الصورة الذهنية التي تتميز بالتقديس أو الاعجاب والتي تبقى في اللاوعي وتمارس تأثيرها. (المترجم)

(*3) من عصر الملك مينوكا في جزيرة كريت، وهو ملك أسطوري يقال إنه كاد يحكمها في القرن الخامس عشر ق. م أو قبله وتنسب إليه الحضارة الأولى هناك.

(*4) الكأس المقدسة في أساطير العصر الوسيط، هي الكأس التي استخدمها المسيح في العشاء الأخير، والتي كان فرسان الملك آرثر يجدون في البحث عنها-[المترجم].

(*5) بروفنسا: هي إقليم بروفانس الحالي بفرنسا. كانت أكثر أقاليم أوروبا الوسطية بهاء حتى عصر دانتي وكانت لغتها، من القرن الحادي عشر حتى القرن الرابع عشر الميلادي، هي شعر التروبادور الغنائي. وشهدت النهضة البروفنسالية التي ارتبط بها اسم الشاعر ميسترال في القرن التاسع عشر [المترجم].

(*6) Ponto Euxino: كناية عن البحر الأسود في التسمية الرومانية. (المترجم)

(*7) كتاي Catay أو :Cathay هي التسمية التي أطلقها كتاب العصر الوسيط على الصين، وسيبانجو Cipango هي الجزيرة أو الجزر المدهشة التي تقع شرقي آسيا التي وصفها ماركو بولو، وكان كولمبوس يبحث عنها، ولعلها جزر اليابان الحديثة-[المترجم].

(*8) مذهب الهيلوزونيسم عقيدة فلسفية يؤمن أصحابها بوجود حياة في كل مادة-[المراجع].

(*9) المسكال :Mazcal صبار دون شوك (الاسم العلمي Lopho phora) يستخدمه هنود المكسيك كمنشط ومضاد للتقلصات، وكذلك يسمى الشراب المسكر القوي الذي يستخرج منه. ومن الصبار نفسه يستخرج المسكالين، وهو يتكون من بللورات، قلوية بيضاء تسبب الهلوسة-[المترجم].

(*10) الكوكا :Coca (علمياً Eritroxylon coca) شجيرة يستخرج من أوراقها الكوكايين، كانت قديما موضوعا لغيبيات كثيرة لدى هنود البيرو وبوليفيا الذين يمضغونها لتقليل التعب وتهدئة الإحساس بالجوع والعطش-وعلى أساسها كان شراب الكوكاكولا. [المترجم].

(*11) المامّي :mamey شجرة أمريكية ذات جذع مستقيم وأوراق بيضاوية وأزهار بيضاء عبقة الرائحة وثمرة شبه مستديرة ذات غلاف مائل إلى الخضرة، ولحم أصفر زكي الرائحة وطيب المذاق وبذرة أو اثنتين-[المترجم].

(*12) الجوانابانا :guanabana هي من أشجار جزر الانتيل (anona muricate). والثمرة تغطيها حراشف لينة وقلبها أبيض شهي المذاق ومرطب. ويمكن أن يبلغ وزنها الكيلوجرامين-[المترجم].

(*13) بروسرينيا: ابنة سيريز إلهة الزراعة عند الرومان من جوبيتر، والتي حملها بلوتو معه لتكون ملكة العالم السفلي-[المترجم].

(*14) العنزة أمالتيا: هي عنزة أرضعت جوبتر في الأساطير الرومانية. وقد أصبح أحد قرنيها

«قرن الوفرة» أو الحيلة القرنية التي ترسم وقد انسكبت منها الخيرات في الفنون الوسيطة. وكانت الربة باللاس Pallas تحمل جلد هذه العنزة محلى برأس ميدوزا كشعار وتميمة-[المترجم].
(*15) الدلفين Delfine الحيوان البحري المعروف-[المراجع].

(مراجع الكتاب بقسميه) الأول والثاني

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Alegria, Fernando, Historia de la novela hispanoamericana, Mexico, De Andrea, 3 ed., 1966.

Anderson Imbert, Enrique, Historia de la literatura hispanoamericana, Mexico, Fondo de Cultura Economica, vol. I: La Colonia, cien anos de republia, 1 ed., 1954; vol II: Epoca contemporanea, 1 ed., 1961.

___ y Eugenio Florit, La literatura hispanoamericana, Nueva York, Reinhart and Winston, 1960.

Arrom, Jose Juan, Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Ensayo de un metodo, Bogota, Instituto Caro y Cuervo, 1963.

Bazin, Robert, Histoire de la litterature americaine de langue espagnole, Paris, Hachette, 1953.

Benedetti, Mario, Letras del continente mestizo, Montevideo, Area, 1967.

Campos, Augusto, Haroldo de Campos y Decio Pignatari, Teoria da poesia concreta (textos criticos e manifestos), 1950/60, Sao Paulo, Invencao, 1965.

Candido, Antonio, Formacao da literatura brasileira, Sao Paulo, Livraria Martins, 1964, 2 vols.

___, Introduccion a la literatura del Brasil, Caracas, Monte Avila, 1968.

Carilla, Emilio, Hispanoamerica y su expresion literaria, Buenos Aires, EUDEBA, 1969, Carpentier, Alejo, Tientos y diferencias, Mexico, UNAM, 1964.

Coutinho, Afranio, ed., A literatura no Brasil, Rio de Janeiro, Sul Americana, 1955-1968, 5 vols.

Diez-Canedo, Enrique, Letras de America, Mexico, El Colegio de Mexico, 1944.

Fernandez Moreno, Cesar, La realidad y los papeles, Madrid, Aguilar, 1967.

Fuentes, Carlos, La nueva novela hispanoamericana, Mexico, Joaquin Mortiz, 1969.

Harss, Luis, Los nuestros, Buenos Aires, Sudamericana, 1966.

Henriquez Urena, Max, Breve historia del modernismo, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1954.

Henriquez Urena, Pedro, Seis ensayos en busca de nuestra expresion, Buenos Aires, BABEL, 1928.

___, Las corrientes literarias en la America hispanica, Mexico, Fondo de Cultura Econo., 2 ed., 1954.

___, Obra critica, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1954.

Lafforgue, Jorge, ed., Nueva novela latinoamericana, Buenos Aires, Paidos, 1969 y 1972, 2 vols.

Lazo, Raimundo, Historia de la literatura hispanoamericana, Mexico, Porrua, 1963 y 1967, 2 vols.

Leal, Luis, Historia del cuento hispanoamericano, Mexico, De Andrea, 1966.

Lida, Raimundo, Letras hispanicas, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1958.

Loveluck, Juan, ed., La novela hispanoamericana, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969.

Mariategui, Jose Carlos, Siete ensayos de interpretacion de la realidad peruana, Lima, Biblioteca Amauta, 1928.

Ortega, Julio, La contemplacion y la fiesta. Notas sobre la novela latinoamericana actual, Caracas, Monte Avila, 1969.

Paz, Octavio, El arco y la lira, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1956; 2 ed., 1967.

___ , Puertas al campo, Mexico, UNAM, 1967.

___ , Corriente alterna, Mexico, Siglo XXI, 1967.

Portuondo, Jose Antonio, El heroismo intelectual, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1955.

Rama Angel, Diez problemas para el novelista latinoamericano, en Casa de las Americas, Las Habana, num. 26, octubre-noviembre de 1964.

Reyes, Alfonso, La experiencia literaria, en Obras completas, t. XIV, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1962.

Rodriguez Monegal, Emir, El arte de narrar, Caracas, Monte Avila, 1968.

___ , Narradores de esta America, Montevideo, alfa, 1969, vol. I.

Solorzano, Carlos, El teatro latinoamericano en el siglo xx, Mexico, Pormaca, 1964.

Torre, Guillermo de, Claves de la literatura hispanoamericana, Madrid, Cuadernos Taurus, 1959.

Varios, Panorama de la actual literatura latinoamericana, La Habana, Casa de la Americas, 1969.

Aum Felde, Alberto, Indice critico de la literatura hispanoamericana, Mexico, Guarania, vol. I, 1954; vol. II, 1959.

Antologias

Caillet-Bois, Julio, Antologia de la poesia hispanoamericana, Madrid, Aguilar, 2 ed., 1965.

Latchman, Ricardo, Antologia del cuento hispanoamericano contemporaneo, Santiago de Chile, Zig-Zag, 2 ed., 1962.

Onfs, Federico de, Anthologie de la poesie Ibero-Americaine, Paris, Nagel, 1956.

Pellegrini, Aldo, Antologia de la poesia viva latinoamericana, Barcelona, Seix-Barral, 1966.

Solorzano, Carlos, El teatro hispanoamericano contemporaneo, Antologia, Mexico, Fondo de Cultura Ecomomica, 1964, 2 vols.

BIBLIOGRAFIAS PARTICULARES

PARTE PRIMERA

Capitulo I

Aguirre Beltran, Gonzalo, El proceso de aculturacion, Mexico, UNAM, 1957.

Bastide, Roger, Las Americas negras, Madrid, Alianza, 1969.

___ , Estudos afro-brasileiros, Sao Paulo, Universidad de Sao Paulo, 1948-53 (tres series).

Baldus, Herbert, Ensaios de etnologia brasileira, Biblioteca Pedagogica Brasileira (vol.101), Sao Paulo, Companhia Editora Nacional, 1937.

El mestizaje en la historia de Iberoamerica (actas del coloquio organizado por el Instituto Ibero-Americano de Estocolmo), Mexico, Instituto Panamericano de Geografia e Historia, 1961.

Estudio sobre el mestizaje en America. Contribucion al XXXVI Congreso Internacional de Americanistas, en Revista de Indias, nums. 95 y 96, Madrid, enerojunio de 1964.

Herkowits, Melville, Acculturation. The study of culture contact, Nueva York, J.J. Agustin, 1938.

Lipschutz, Alejandro, El indoamericanismo y el problema racial en las Americas, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1944.

Miscelanea Paul Rivet (XXXI Congreso Internacional de Americanistas), Mexico, El Colegio de Mexico, 1958.

Morner, Magnus, Race mixture in the history of Latin America, Boston, Little, Brown, and Co., 1967.

Presente y futuro de la tengua espanola (Actas del Congreso de Academias de la Lengua Espanola, Madrid, 1963), Madrid, Cultura Hispanica, 1964.

Rosenblat, Angel, La poblacion indigena y el mestizaje en America, Buenos Aires, Nova, 1954, 2 vols.

Capitulo II

“Languages of the world”, Native America, fasciculo 2, en Anthropological linguistics, Indiana University, vol. 7, num. 7. octubre de 1965.

Lastra, Yolanda, Linguistica y alfabetizacion en Iberoamerica y el Caribe, en Estudos Linguisticos, vol. II, nums. 1 y 2, Sao Paulo, Julio-diciembre de 1967.

Mason, John Alden, The native languages of Middle America, en C.L. Hay et alii, The Maya and their neighbors, Nueva York, 1940, pp. 52-87.

___ , The languages of South American Indians, en Julian H. Steward (ed.), Handbook of South American Indians, Nueva York, Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology, 1950, vol. 6, pp. 157-317.

McQuown, Norman A., Los lenguajes indigenas de America Latina, en Revista Interamericana de Ciencias Sociales, Washington, Union Panamericana, segunda epoca, vol. 1, num. 1, 1961, pp. 37-207.

Meillet, A. y M. Cohen, Les langues du monde, Paris, Champion, 1952.

Nimuendaju, Curt, Idiomas indigenas del Brasil, en Revista del Instituto de Etnologia de la Universidad de Tucuman, 1931-32.

Rivet, Paul, y Cestmir Loukotka, Langues de l’Amerique du Sud et des Antilles, en Meillet y Cohen, op. cit., pp. 109-160.

Swadesh, Mauricio, Mapas de clasification linguistica de Mexico y las Americas, en Cuadernos del

Instituto de Historia, serie antropologica, num. 8, Mexico, UNAM, 1959.

Tovar, Antonio, Catalogo de la lenguas de America del Sur, Buenos Aires, Sudamericana, 1961.

Voegelin, C.E., y F.M., Anthropological linguistics. Languages of the world, Bloomington, Indiana Universtity, 1966.

Capitulo III

Arrom, Jose Juan, Certidumbre de America, La Habana, Anuario Bibliografico Cubano, 1959.

___ , El teatro hispanoamericano en la epoca colonial, Mexico, De Andrea, 1967.

Ballagas, Emilio, Mapa de la poesia negra, Buenos Aires, Pleamar, 1947.

Barrera Vasquez, Alfredo, El libro de los libros de Chilam Balam, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1948.

___ , Libro de los contares de Dzitbalche, Mexico, Instituto Nacional de Antropologia e Historia, 1965.

Buarque de Holanda, A., O romance brasileiro, Rio de Janeiro, Edicoes O Cruzeiro, 1952.

Calcagno, Francisco, Poetas de color, La Habana, Solar y Cia., 1878.

Cesaire, Aime, Culture et colonisation, Paris, Presence Africaine, 1956.

Coulthard, G. R., Survey of British West Indian literature in the Commonwealth, Ithaca, Cornell University Press, 1961.

___ , ed., Caribbean literature, Londres, University of London Press, 1966.

___ , Race and colour in Caribbean literature, Londres, Oxford University Press, 1962.

Damas, Leon, Poetes d'expression francaise, Paris, Editions du Seuil, 1947.

Dathorne, O. R., Caribbean verse, Londres, Heineman, 1967.

___ , Caribbean narrative, Londres, Heineman, 1966.

Fanon, Frantz, Peau noire masques blancs, Paris, Editions du Seuil, 1943.

Fernandez de Castro, J.A. Tema negro en la literatura cubana, La Habana, 1943.

Figueroa, John, Caribbean voices (vol. I), 1966.

Firmin, Antenor, De l'egalite de races humaines, Paris, F. Pichon, 1885.

Guirao, Ramon, Orbita de la poesia afrocubana, 1928-37, La Habana, Ucar, Garcia y Cia., 1939.

Guzman, Augusto, Tupaj Katari, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1944.

Kesteloot, Lilyan, Anthologie negro-africaine, Verviers, Marabout University, 1967.

Madden, Richard R., Poems by a slave of the Island of Cuba, recently liberated, Londres, Thomas Ward, 1840.

Marinell, Juan, Poetica, ensayos en entusiasmo, Madrid, 193.

___ , Sobre una inquietud cubana, en Revista de Avance, La Habana, 1930.

Martinez Estrada, Ezequiel, La poesia afrocubana de Nicolas Guillen, Montevideo, Arca, 1967.

Masdeo Reyes, Jesus, La raza triste, La Habana, 1924.

Molina, Cristobal de, Relacion de fabulas y mitos de los incas en el tiempo de su infidelidad, Lima,

Sanmarti y Cia, 1916.
Pereda Valdes, Ildefonso, Antologia de la poesia negra americana, Montevideo, BUDA, 1953.
Portuondo, Jose Antonib, Bosquejo historico de las letras cubanas, La Habana, Ministerio de Ralaciones Exteriores, 1960.
Porras Barrenchea, Raul, Guaman Poma de Ayala, Lima, Mercurio Peruano, 1946.
Price. Hannibal, De la rehabilatation de la race noire, Puerto Principe, Imprimerie Vellarat, 1900.
Mars, Jean-Price, Ainsi parla l'oncle, Puerto Principe, Imprimerie de Compiegne, 1928.
Ramchand, Kenneth, ed., West Indian narrative, Londres, Nelson. 1966.
Sodi, Demetrio, La literatura de los mayas, Mexico, J. Mortiz, 1964.
St. Louis, Carlos, y Maurice Lubin, Panorama de la poesie haitienne, Puerto Principe, H. Deschamps, 1950.
Varela, J. L., Ensayos de poesia indigena en Cuba, Madrid, Edicion Cultura Hispanica, 1961.
Viatte, Agusto, Histoire litteraire de l'Amerique française des origines à 1950, Paris, Presses Universitaires de France, 1954.
Vila Selma, Jose, Procedimientos tecnicos en Romulo Gallegos, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1954.
Vitier, Cintio, incuenta anos de poesia cubana 1902-1952, La Habana, Ministerio de Education,1952.

Capitulo IV

Estudios

Carter, Boyd G., Historia de la literatura hispanoamericana a traves de sus revistas, Mexico, De Andrea, 1968.
Carvalho, Ronald de, Pequena lustoria da literatura brasileira, Rio de Janeiro, Briguiet y Cia., 1838.
Jones, Willis Knapp, Breve historia del teatro latinoamericano, Mexico, De Andrea, 1956.

Antologias

Alcina Franch, Jose, Floresta literaria de la America indigena, antologia de la literatura de los pueblos indigenas de America, Madrid, Aguilar, 1957.
Goas, Jose, Antologia del pensamiento de langua espanola en la edad contemporanea, Mexico, Seneca, 1945.
Nicolau d'Olwer, Luis, Cronistas de la culturas precolombinas, antologia, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1963.

Capitulo V

Arciniegas, German, America magica, Buenos Aires, Sudamericana, 1959.

___ , El continente de siete colores; historia de la cultura de America Latina, Buenos Aires, Sudamericana, 1965.

___ , Biografia del Caribe, Buenos Aires, Sudamericana, 1945.

Basadre, Jorge, Meditaciones sobre el destino historico del Peru, Lima, Huascaran, 1947.

Chinard, Gillbert, L'Amerique et le revue exotique dans la litterature française au xviie et au xviiie siecle, Paris, e. Droz, 1934 (1 ed., Paris, 1913).

___ , L'exotisme americaine dans la litterature française au xvie siecle, Paris, Hachette, 1911.

Frank, Waldo, America hispana, Madrid, Espasa-Calpe, 1932.

___ , Ustedes y nosotros, Buenos Aires, Losada, 1942.

Garcia Calderon, Francisco, En torno al Peru y America (paginas escogidas con un ensayo preliminar de J. Basadre), Lima, Mejia Bacca y P. Villanueva, 1954.

Garcia Calderon, Ventura, Vale un Peru, Paris, Desclee de Brouwer, 1939.

Gerbi, A., La disputa del nuevo mundo. Historia de una polemica (1750-1900), Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1960.

Hauser, A. Historia social de la literatura y el arte, Madrid, Guadarrama, 1960.

Keyserling, Hermann, Meditaciones sudamericanas, Madrid, Espasa-Calpe, 1933.

Lira, Osvaldo, Hispanidad y mestizaje, Madrid, Cultura Hispanica, 1952.

Macera, Pablo, La imagen francesa del Peru (tesis presentada a la Universidad de San Marcos de lima), Lima, 1961.

Maitrot, Charles A., Francia y las republicas sudamericanas, Nacy, Berger-Leorault, 1920.

Melendez, Concha, La novela indianista en Hispanoamerica, Madrid, Hernando, 1934.

Miro, Cesar, Alzire et Candide, ou l'image du Perou chez Voltaire, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1967.

Miro Quesada, Francisco, Notas sobre la cultura latinoamericana y su destino, Lima, Industrial Grafica, 1966.

Niedergang, Marcel, Les vingt Ameriques latines, Paris, Seuil, 1963-68.

Nunez, Estuardo, Autores ingleses y norteamericanos en el Peru, Lima, Ministerio de Education, Direccion de Cultura, 1956.

___ , Autores germanos en el Peru, Lima, Ministerio de Education, Direccion de Cultura, 1953.

___ , Herman Melville en et Peru, en Panorama, Washington, 1954, vol. III, num. 11, pp. 3-25.

O'Gorman, Edmundo, La invencion de America, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1958.

___ , Fundamentos de la Historia de America, Mexico, Imprenta Universitaria, 1942.

Pedro, Valentin de, America en las letras espanolas del siglo de oro, Buenos Aires, Sudamericana, 1954.

Picon Salas, Mariano, De la conquista a la independencia; tres siglos de historia cultural hispanoamericana, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1944.

Relaciones culturales y morales entre el viejo y el nuevo continente (respuestas al cuestionario de la

UNESCO), Madrid, Ed. Cultura Hispanica, 1957.

Reunion internacional del Centro Europeo de Documentacion e Informacion. X: El Occidente en esta hora de Iberoamerica, Madrid, Instituto de Estudios Politicos, 1961.

Rivera Martinez, J. Edgardo, Imaen de Jauja (1534-1880), Huancayo, Univ. Nac. del Centro del Peru, 1967.

___ , El Peru en la literatura de viaje europea de los siglos xvi, xvii y xviii, Lima, Univ. de S. Marcos, 1963.

Sanchez, Luis Alberto, Examen espectral de America Latina; civilization y cultura, esencia de la tradicion, ataque y defensa del mestizo, Buenos Aires, Losada, 1962.

Sibirsky, Raul, El continente de la promesa, Quito, Univ. Central del Ecuador, 1966.

Urbanski, Edmundo Stefan, Angloamerica e Hispanoamerica, Madrid, Studium, 1965.

Vasconcelos, Jose, La cultura en Hispanoamerica, La Plata, 1934.

___ , Hispanoamerica frente a los nacionalismos agresivos de Europa y Norteamerica, La Plata, 1933.

El viejo y el nuevo mundo - sus relaciones culturales y espirituales. Reuniones Intelectuales de Sao Paulo y “Rencontres Internationales de Geneve”, 1954, Paris, UNESCO, 1956.

Wagner de Reyna, Alberto, Destino y vocacion de Iberoamerica, Madrid, Cultura Hispanica, 1954.

Zea, Leopoldo, America en la historia, Mexico, Cultura, 1957.

___ , America como conciencia, Mexico, Cuadernos Americanos, 1953.

___ , Latinoamerica y el mundo, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1960.

PARTE SEGUNDA

Capitulo I

Critica

Torre, Guillermo de, Literaturas europeas de vanguardia, Madrid, Caro Raggio, 1925.

___ , Historia de las literaturas de vanguardia, Madrid, Guadarrama, 1965.

Poesia concreta

An anthology of concrete poetry, preparada por Emmett Williams, Nueva York, Something Else Press, 1967.

Anthology of concretism, seleccionada por Eugene Wildman para The Chicago Review, Chicago, The Swallow Press, 1968.

Antologia do verso e a poesia concreta, 1949/62, Sao Paulo, Noigandres, 5, 1962.

Poesia concreta, Lisboa, Servicio de Propaganda y Expansion Comercial de la Embajada del Brasil, 1962.

Solt, Mary Ellen, A world look at concrete poetry, introduccion al numero 3-4 de Artes Hispanicas/

Hispanic Arts, dedicado a la poesia concreta, Nueva York, Indiana University, The Macmillan Company, 1968.

Capitulo II

Alonso, Damaso, Version en prosa de “Las soledades” de Luis de Gongora, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1956.

Bakhtine, Mikhail, La Poetique de Dostoiewski, Paris, Seuil, 1970.

Barthes, Roland, Systeme de la mode, Paris, Seuil, 1967.

Charpentrat, Pierre, Le mirage baroque, Paris, Minuit, 1967.

Chomsky, Noam, Structures syntaxiques, Paris, Seuil, 1969. [Traduccion espanola por aparecer en Siglo XXI.]

d’Ors, Eugenio, Lo barroco, Madrid, Aguilar, 1964.

Jammes, Robert, Etudes sur l’œuvre poetique de Don Luis de Gongora y Argote, Bordeaux, Institut d’Etudes Iberiques, 1967.

Capitulo III

Alegria, Fernando, La poesia chilena, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1954.

Alvarez Bravo, Armando, Orbita de Lezama Lima, La Habana, Orbita, 1966.

Bachofen, J.J., Myth, religion and mother right, Princeton, Bollingen Series, Princeton University Press, 1967.

Borges, Jorge, Luis, y Adolfo Bioy Casares, Poesia gauchesca, t. I, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1955.

Fuentes, Carlos, Casa con dos puertas, Mexico, Mortiz, 1970.

Ghiano, Juan C., Poesia argentina del siglo xx, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1957.

Montezuma de Carvalho, Joaquim de, Panorama das literaturas das Americas, Angola, Nova Lisboa, 1958-1959.

Rosemberg, Harold, La tradicion de lo nuevo, Caracas, Monte Avila, 1969.

Torres Rioseco, Arturo, Breve historia de la literatura chilena, Mexico, De Andrea, 1950.

Varios, Diccionario de escritores mexicanos, Mexico, UNAM, 1968.

Varios, Historia de la literatura argentina (dirigida por Rafael A. Arrieta), Buenos Aires, Peuser, 1959.

Xirau, Ramon, Octavio Paz; el sentido de la palabra, Mexico, Joaquin Mortiz, 1970.

Capitulo IV

Bignami, Ariel, Notas para la polemica sobre realismo, Buenos Aires, Galerna, 1969.

Bozal, Valeriano, El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo, Madrid, Editorial Ciencia Nueva,

1966.

Cine del Tercer Mundo, Montevideo, Cinemateca del Tercer Mundo, 1969, num. 1.

Fischer, Ernst, The necessity of art, Middlessex, Pengin Pelican Original, 1963.

Garaudy, Roger, D'un realisme sans rivages, Paris, Plon, 1963.

Gramsci, Antonio, Literatura y vida nacional, Buenos Aires, Lautaro, 1961.

Lukacs, George, La theorie de roman, Lausanne, Editions Gonthier, 1963.

___ , Situacion actual del realismo critico, Mexico, Era, 1963.

Sanchez Vasquez, Adolfo, Las ideas esteticas de Marx, Mexico, Era, 1965.

Siqueiros, David Alfaro, No hay mds ruta que la nuestra, en Expresion, num. 1, Buenos Aires, 1946.

Volpe, Galvano della, Critica del gusto, Barcelona, Seix-Barral, 1966.

PARTE TERCERA

Capitulo I

Auerbach, Erich, "Germinie Lacerteux", en Mimesis, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1950.

Barthes, Roland, Le degre zero de l'ecriture, Paris, Editions du Seuil, 1953.

Benedetti, Mario, Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre, en Literatura uruguaya del siglo xx, Montevideo, Alfa, 1963.

Blanchot,Maurice, Rene Char, en La part du feu, Paris, Gallimard, 1948.

___ , Gide et la litterature d'experience, en La part du feu, Paris, Gallimard, 1948.

Borges, Jorge Luis, Ultraismo, en Nosotros, num. 151, ano xv, Buenos Aires, 1921.

Buenos Aires Literaria, num. 9, ano 1 (dedicada a Macedonio Fernandez), Buenos Aires, 1953).

Communications, num. 11 (sobre "Le vraisemblable"), Paris, Editions du Seuil, 1968.

Cortazar, Julio, La vuelta al dia en ochenta mundos, Mexico, Siglo XXI, 1968.

Change, num. 1 (sobre "Le montage"), Paris, Editions du Seuil, 1968.

Duquesne Hispanic Review, num, 3, ano II (dedicada a Manuel Galvez), Duquesne, Duquesne University, 1963.

Genette, Gerard, Frontier du recit, en Communications, num. 8, Paris, Editions du Seuil, 1966.

Gomez de la Serna, Ramon, Prologo, en Macedonio Fernandez, Papeles de Recienvenido, Buenos Aires, Losada, 1944.

Jean, Raymond, Qu'est-ce que lire, en La Nouvelle Critique ("Litterature et Linguistique"), Paris, 1968.

Jitrik, Noe, Procedimiento y mensaje en la novela, Cordoba, Universidad Nacional, 1962.

___ , El 80 y su mundo (presentacion de una epoca), Buenos Aires, Jorge Alvrez, 1968, Col. Los Argentinos, 5.

Kristeva, Julia, La productivite dite texte, en La Nouvelle Critique ("Litterature et Linguistique"), Paris, 1968.

Lagmanovich, David, “Rayuela”, una novela que no es novela pero no importa, en La Gaceta, Tucuman, 29 de marzo de 1964.

Macherey, Pierre, Borges et le recit fictif, en Pour une theorie de la production litteraire, Paris, Maspero, 1966.

Rozitchner, Leon, Persona, cultura y subdesarrollo, en Revista de la Universidad de Buenos Aires, 5 epoca, num. 1, ano vI.

Schmucler, Hector, N., Rayuela, juicio a la literatura, en Pasado y Presente, num. 9, ano III, Cordoba, 1965.

Todorov, Tzvetan, Teoria de la literatura de los formalistas rusos, Buenos Aires, Signos, 1970.

Vinas, David, Literatura argentina y realidad politica, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1964.

Visca, Arturo S., Prologo, en Cartas ineditas de Horacio Quiroga, t. 1, Montevideo, Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, 1959.

Yurkievich, Saul, Valoracion de Vallejo, Resistencia (Argentina), Universidad Nacional del Nordeste, 1958.

Capitulo II

Alegria, Fernando, Literatura chilena del siglo xx, Santiago de Chile, Zig-Zag, 2 ed., 1967.

Fernandez Moreno, Cesar (en colaboracion con Horacio Jorge Becco), Antologia lineal de la poesia argentina, Madrid, Gredos, 1968.

Capitulo III

Abril, Xavier, Cesar Vallejo o la teoria poetica, Madrid, Taurus, 1962.

Alazraki, Jaime, La prosa narrative de Jorge Luis Borges, Madrid, Gredos, 1968.

Alegria, Fernando, Las fronteras del realismo: literatura chilena del siglo xx, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1962.

Alonso, Amado, Poesfa y estilo de Pablo Neruda. Interpretacion de una poesia hermetica, Buenos Aires, Losada, 1940, (segunda edicion ampliada, Buenos Aires, Sudamericana, 1951).

Anderson Imbert, Enrique, La critica literaria contemporanea, Buenos Aires, Gure, 1957.

___ , Critica interna, Madrid, Taurus, 1961.

Andrade, Mario de, Movimiento modernista, Rio de Janeiro, CEB, 1942.

Araujo, Orlando, Lenguaje y creacion en la obra de Romulo Gallegos, Buenos Aires, Nova, 1955.

Barrenechea, Ana Maria, La expresion de la irrealidad en la obra de J. L. Borges, Mexico, El Colegio de Mexico, 1957.

Borges, Jorge Luis, Inquisiciones, Buenos Aires, Proa, 1925.

___ , Evaristo Carriego, Buenos Aires, Gleizer, 1930 (nuevas ediciones, Emece, 1955, 1963).

___ , Discusion, Buenos Aires, Gleizer, 1932 (nuevas ediciones aumentadas, Emece, 1957, 1961).

___ , Historia de la eternidad, Buenos Aires, Viau y Zona, 1936 (nueva edicion aumentada, Emece, 1953).

___ , Otras inquisiciones, Buenos Aires, Sur, 1952, (nueva edicion, Emece, 1960).

___ , Leopoldo Lugones (en colaboracion con Betina Edelberg), Buenos Aires, Troquel, 1955, (nueva edicion aumentada, Pleamar, 1965).

Carballo, Emmanuel, Cuentistas mexicanos modernos, Mexico, Bilioteca Minima Mexicana, 1956.

Carpeaux, Otto Maria, Origins e fins, Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1943.

___ , Presenças, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1958.

Coutinho, Afranio, Correntes cruzadas, Rio de Janeiro, A. Noite, 1953.

___ , Da critica e da nova critica, Rio de Janeiro, Civilizçao Brasileria, 1957.

___ , Introduçao a literatura no Brasil, Rio de Janeiro, Sao Jose, 1959.

Coyne, Andre, Cesar Vallejo y su obra poetica, Lima, Letras Peruanas, 1958.

Escobar, Alberto, Patio de letras, Lima, Caballo de Troya, 1965.

Fernandez Moreno, Cesar, Esquema de Borges, Buenos Aires, Perrot, 1957.

___ , Introduccion a la poesia, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1962.

Freyre, Gilberto, Vida, forma e cor, Rio de Janeiro, Jose Olympio, 1962.

Garcfa Canclini, Nestor, Cortazar, una antropologia poetica, Buenos Aires, Nova, 1968.

Goic, Cedomil, La poesia de Vicente Huidobro, Santiago de Chile, Ed. de los Anales de la Universidad, 1956.

___ , La novela chilena, Los mitos degradados, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1968.

Gutierrez Girardot, Rafael, Jorge Luis Borges, Ensayo de interprelaction, Madrid, Insula, 1959.

Jitrik, Noe, Horacio Quiroga, una obra de experiencia y riesgo, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1959.

Lezama Lima, Jose, Analecta del reloj, La Habana, Origenes, 1953.

___ , La expresion americana, La Habana, Instituto Nacional de Cultura, 1957.

Liscano, Juan, Romulo Gallegos y su tiempo, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1961.

Mallea, Eduardo, El sayal y la purpura, Buenos Aires, Losada, 1947.

Martinez Estrada, Ezequiel, Muerte y transfiguracion de Martin Fierro, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1948.

___ , El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1951.

Martins, Wilson, Interpretaçoes, Rio de Janeiro, Jose Olympio, 1946.

___ , A critica literaria no Brasil, Sao Paulo, Departamento de Cultura, 1952.

Monguio, Luis, Cesar Vallejo. Vida y obra, Lima, Peru Nuevo, 1960.

Paz, Octavio, Las peras del olmo, Mexico, Univeersidad Nacional Autonoma, 1957.

___ , Cuadrivio, Mexico, Mortiz, 1965.

Picon Salas, Mariano, Obras selectas, Madrid, Edime, 1962.

___ , Estudios de literatura venezolana, Madrid, Edime, 1961.

Pino Saavedra, Yolando, La poesia de Julio Herrera y Reissig, Santiago de Chile, Prensas de la Universidad de Chile, 1932.

Reyes, Alfonso, Cuestiones esteticas, en Obras completas, t, I, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1955.

___ , Simpatlas y diferencias, en O.c., t. IV, Mexico, FCE, 1956.

___ , El deslinde, en O.c., t. XV, Mexico, PCE, 1963.

Rodriguez Monegal, Emir, Literatura uruguaya del medio siglo, Montevideo, Alfa, 1966.

___ , El viajero inmovil. Introduccion a Pablo Neruda, Buenos Aires, Losada, 1966.

___ , El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga, Buenos Aires, Losada, 1968.

Rosenblat, Angel, La primera vision de America y otros ensayos, Caracas, Ministerio de Education, 1965.

Sabato, Ernesto, El escritor y sus fantasmas, Madrid, Aguilar, 1963.

Tamayo, Marcial y Adolfo Ruiz-Diaz, Borges, enigma y clave, Buenos Aires, Nuestro Tiempo, 1955.

Vita, Luis Washington, Tendencias do pensamento estetico contemporaneo no Brasil, Rio de Janeiro, Civilizaçao brasileira, 1967.

Xirau, Ramon, Tres poetas de la soledad, Mexico, Antigua Libreria Robredo, 1955.

___ , Poesia hispanoamericana y espanola, Mexico, Imprenta Universitaria, 1961.

PARTE CUARTA

Capitulo I

Bachtin, Michail, Dostoevskij. Poetica e stilistica, traduccion italiana del texto ruso de 1963, Turin, Einaudi, 1968.

Bakhtin, Mikhail, Rabelais and his world, traduccion inglesa del texto ruso de 1965, Cambridge, Mass, MIT, 1968.

Bann, Stephen, Concrete poetry. An international anthology, Londres, London Magazine Editions, 1967.

Bense, Max, Der Begriff Text, en Augenblick, num. 3/58, Darmstadt, J. G. Blaschke.

___ , Text und Kontext, en Augenblick, num. 1/59, Darmstadt, J.G. Blaschke.

___ , Theorie der Texte, Colonia Kiepenheuer & Witsch, 1962.

___ , Konkrete Poesie (anlasslich des Sonderheftes Noigandres zum zehnjahrigen Besteben dieser Gruppe fur “Konkrete Poesie” in Brasillien), Sprache im Technischen Zeitalter, num, 15/65, Stuttgart, Kohlhammer.

___ , Brasilianische Intelligenz, Wiesbaden, Limes, 1965.

Borges, Jorge Luis, Prologo de Nueva antologia personal, Buenos Aires, Emece, 1968.

Brito, Mario da Silva, Pensamento e acao de Oswald de Andrade, en Revista Brasiliense, num. 16/58,

Sao Paulo, Editora Brasiliense.

Campos, Augusto de. Pound (made new) in Brazil, en Ezra Pound, vol. 1, Paris, L'Herne, 1965.

Campos, Augusto de, Balanço'da Bossa, Sao Paulo, Perspectiva, 1968.

___ , Musica popular de vanguarda no Brasil, en Revista de Letras, num. 3/69, Mayaguez, Universidad de Puerto Rico.

___ , y Haroldo de Campos, Re/Visao de Sousandrade, Sao Paulo, Invençao, 1964.

___ , y Haroldo de, Miramar na Mira, introduccion a Memorias Sentimentais de Joao Miramar, de Oswald de Andrade, Sao Paulo, Difusao Europeia do Livro, 1964, (2 ed.).

___ , Uma poetica da radicalidade, introduccion a Poesias Reunidas O. Andrade, Sao Paulo, Difusao Europeia do Livro, 1966 (2 ed.).

___ , Metalinguagem, Petropolis, Vozes, 1967.

___ , Oswald de Andrade, Rio de Janeiro, Agir, 1967.

___ , O jogo de amarelinha (sobre Rayuela), Correio da Manha, Rio de Janeiro, 30 de julio de 1967.

___ , Romantismo e poetica sincronica, en Correio da Manha, Rio de Janeiro, 23 de abril de 1967.

___ , Morfologia do Macunaima, en Correio da Manha, Rio de Janeiro, 26 de noviembre de 1967.

___ , A arte no horizonte do provavel, Sao Paulo, Perspectiva, 1969.

___ , Avanguardia e sincronia nella letteratura brasiliana odierna, en Aut-Aut, num. 190-110/69, Milan, Lampugnani Nigri.

Candido de Mello e Souza, Antonio, Brigada ligeira, Sao Paulo, Livraria Martins Editora, 1945.

___ , Literatura e sociedade, Sao Paulo, Editora Nacional, 1965.

Cortazar, Julio, Notas sobre la novela contemporanea, en Realidad, num. 8/48, Buenos Aires.

___ , Situacion de la novela, en Cuadernos Americanos, num. 4/50.

Curtius, Ernst Robert, Literatura europeia e idade meida latina, traduccion portuguesa del original aleman de 1948, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1957.

Eilot, T.S., Dante, en Los poetas metafisicos y otros ensayos, traduccion espanola de Selected Essays (1917-1932), Buenos Aires, Emece, 1944.

Erlich, Victor, Russian formalism, 's-Gravenhage, Mouton, 1955.

Fernandez Moreno, Cesar, Introduccion a Macedonio Fernandez, Buenos Aires, Talia, 1960.

Gomringer, Eugen, Die ersten Jahre der Konkreten Poesie, en Worte sind Schatten, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1969.

Grembecki, Maria Helena, Mario de Andrade e "L'Esprit Nouveau", Sao Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1969.

Hegel, G.W. Friedrich, Estheitique, traduccion francesa del original aleman de 1945, Paris, Aubier, 1944.

Hocke, G. R., Manierismus in der Literatur, Hamburg, Rowohlt, 1959.

Hurtado, Efrain, Entrevista con Severo Sarduy, en Actual, num. 5/69, Merida, Universidad de los Andes.

Jauss, H.R. Litterature medievale et theorie des Generes, en Poetiue, num. 1/70, Paris, Seuil.

Jakobson, Roman, Linguistics and poetics, en Style in Language (T.A. Sebeok editor), Cambridge, Mass., MIT, 1960.

___ , Essais de linguistique generale, Paris, Minuit, 1963.

Kristeva, Julia, Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman, en Critique, num. 229/67, Paris, Minuit.

Le tesi del '29 (Il Circolo Linguistico di Praga), Milan, Silva, 1966. Les theses de 1929, republicacion del texto original escrito en frances, Change, num. 3/69, aris, Seuil.

Langer, Susanne, Feeling and form, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1953.

Mallarme, Stephane (trad. esp.: Sentimiento y forma, Mexico, UNAM, 1968), (Euvres completes (especialmente: Crise de vers, Etalages, Le livre, instrument spirituel), Paris, Gallimard, 1945.

Marx, Karl, y Friedrich Engels, Sur la litterature et l'art (textes choisis), Paris, Editions Sociales, 1945.

McLuhan, Marshall, Joyce, Mallarme and the press, Sewance Review, num. 1/54, Sewanee, Tenessee, The University of the South.

___ , The Gutenberg galaxy, Toronto, University of Toronto, 1962.

___ , Understanding media: the extensions of man, Nueva York, McGraw Hill, 1965.

Mendilow, A.A., Time and the novel, Londres, Peter Nevill, 1952.

Mukarovsky, Jan, The esthetics of language, en A Prague school reader on Esthetics, literary structure and style (Paul L. Garvin, editor), Washington, Georgetown University, 1964.

Obieta, Adolfo de, Macedonio Fernadez, en Papeles de Macedonio Fernandez, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964.

Orgeo, revista de poesia y teoria poetica, "Homenaje a Vicente Huidobro", num. 13-14, Santiag de Chile.

Paz, Octavio, Poesia en movimiento, en Poesia en movimiento (antologia), Mexico, Siglo XXI, 1966.

___, The word as foundation, en The Times Literary Supplement, Londres, 14 de noviembre de 1968.

Pignatari, Decio, Informaçao. Linguagem. Comunicaçao, Sao Paulo, Perspectiva, 1968.

Pound, Ezra, ABC of Reading, Londres, G. Routledge and Sons, 1934.

Prado, Paulo, Poesia pau-brasil, Poesias reunidas O. Andrade, Sao Paulo, Difusao Europeia do Livro, 1966 (2 ed.).

Proença, M. Gavalcanti, Roteiro de Macunaima, Sao Paulo, Anhembi, 1955.

___ , Mario de Andrade, Rio de Janeiro, Agir, 1960.

Propp, Vladimir, Morfologia della fiaba, traduccion italiana del original ruso de 1928, Turin, Einaudi, 1966.

Romero, Silvio, Historia de literatura brasileira, Rio de Janeiro, Garnier, 1888.

Sarduy, Severo, Escrito sobre un cuerpo, Buenos Aires, Sudamericana, 1969.

Sklovskij, Viktor, Theorie der Porsa, traduccion al aleman del original ruso de 1925, Frankfurt Main, s. Fischer, 1966.

Sola, Graceida de, Juio Cortazar y el hombre nuevo, Buenos Aires, Sudamericana, 1968.

Sousandrade's Stock en The Times Literary Supplement, Londres, 24 de junio de 1965.

Toppani, Gabriella, Intervista con Borges, en Il Verri, num. 18/65, Milan, Feltrinelli.

Valery, Paul, Variete II, Paris, Gallimard, 1930.

Videla, Gloria, El ultraismo, Madrid, Gredos, 1963.

Undurraga, Antonio de, Teoria del creacionismo, en Vicente Huidobro, Poesia y prosa, Antologia, Madrid, Aguilar, 1957.

Wellek, Rene, y Austin Warren, Teoria literaria, Madrid, Gredos, 1959, trad. del original ingles de 1955, 2 ed.

Wilson, Edmund, Axel's Castle, Nueva York, Charles Scribner's 1931.

Capitulo II

Agramonte, Arturo, Cronologia del cine cubano, La Habana, ICAIC, 1966.

Bottone, Mireya, La literatura argentina y el cine, Cuadernos del Instituto de Letras, Universidad del Litoral, 1964.

Lara, Tomas, e Ines Roncetti de Panti, El tema del tango en la literatura argentina, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

Morin, Edgard, L'esprit du temps, Grasset, 1962.

Pages Larraya, Antonio, Politica nacional de radiodifusion, Buenos Aires, Conart, 1963.

___ , Proyeccion cultural de la comunicaciones, Buenos Aires, Conart, 1963.

Valdes-Rodriguez, J.M., Ojeada al cine cubano, La Habana, ICAIC, 1964.

Varios, Folklore argentino, Buenos Aires, Ediciones Nova, 1959.

Varios, Anuario de sociologia de los pueblos ibericos, Bibliografia sobre Comunicacion de Masas en America Latina, vol. I, Madrid, 1967, pp. 192-6.

Capitulo III

Veanse algunos numeros monograficos de la revista Casa de la Americas (La Habana) como, por ejemplo, el num. 26, de oct.-nov. de 1964, dedicado a la Nueva novela latinoamericana; el num. 42, de may-jun. de 1967, sobre el Encuentro con Ruben Dario; y el num. 45, oct-nov. de 1967, dedicado a la Situacion del intelectual latinoamericano.

PARTE QUINTA

Capitulo I

Beyhaut, Gustavo, Sociedad y cultura latinoamericanas en la realidad internacional, Montevideo, CIR, 1959.

Bomfim, Manoel, A America Latina - males de origem, Rio de Janeiro, H. Garnier, 1905.

Cortazar, Julio, entrevista en Life, vol. 33, num. 7,7 de abril de 1969, pp. 45-55.

Franco, Pablo, La infuencia de los Estados Unidos en la America Latina, Montevideo, Ediciones Tauro, 1967.

Furtado, Celso, Desenvolvimento e subdesenvolvimento, Rio de Janeiro, Editora Fondo de Cultura, 1961.

___ , Subdesenvolvimento e estagnaçao na America Latina, Rio de Janeiro, Civilizaçao Brasileira, 1966.

Lacoste, Yves, Geografia do subdesenvolvimento (trad. del frances), Sao Paulo, Difusao Europeia do Livro, 1966.

Stavenhagen, Rodolfo, Siete tesis equivocadas sobre America Latina, en Politica exterior Independiente, ano I, num. 1, Rio de Janeiro, 1965, pp. 67-80.

Vieira de Mello, Mario, Desenvolvimento e cultura - O problema do estetismo no Brasil, Sao Paulo, Companhia Editora Nacional, 1963.

Capitulo II

Candido, Antonio, Literatura e sociedade, Sao Paulo, Companhia Editora Nacional, 1965.

Cesaire, Aime, Discours sur le colonialisme, en Presence Africaine, Paris, 1955.

Cesaire, Aime. Discours sur le colonialisme, en Presence Africaine, Paris, 1955.

Fernandez Retamar, Roerto, Ensayo de otro mundo, La Habana, Instituto del Libro, Coleccion Cocuyo, 1967.

Martinez Estrada, Ezequiel, Radiografia de la pampa, Buenos Aires, BABEL, 1933.

Paz, Octavio, El laberinto de la soledad, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1950.

Reyes, Alfonso, Tentativas y orientaciones, en Obras completas, t. XI. Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1960.

Roa Bastos, Augusto, Imagen y perspectivas de la narrativa lationoamericana, en Temas, num. 2, Montevideo, 1965.

Vitier, Cintio, Lo cubano en la poesia, Cuba, Universidad Central de Las Villas, 1958.

Bareiro Saguier, Ruben (ed.) Literatura y sociedad, serie de ensayos en Aportes, num. 8, Paris, abril de 1968.

Bastide, Roger, A poesia afro-brasileira, Sao Paulo, Livraria Martins, 1943.

Benjamn, Walter, Schriften, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1955. Trad. parcial en (Euvres choisies, Paris, Julliard, y en Angelus Novus, Turin, Einaudi.

Bogatyrev, Petr y Roman Jakobson, Die Folklore als eine besondere from des Schaffens (1929), republicado en R. Jakobson, Selected writings, IV, La Haya, Paris, Mouton, 1966.

Bourdieu, Pierre, Champ intellecutel et projet createur, en Les Temps Modernes, num. 246, Paris, noviembre de 1966.

Candido, Antonio, Formaçao da literatura brasileira (1750-1880), 2 vols, Sao Paulo, Martins, 1959.

Schucking, Levin L., The sociology of literary taste, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1944.

Werneck Sodre, Nelson, Historia da literatura brasileira - seus fundamentos economicos (3 ed). Rio de Janeiro, Jose Olympio, 1960.

PARTE SEXTA

Capitulo I

Agosti, Hector P., Por una politica de la cultura, Buenos Aires, Procyon, 1956.

Marinello, Juan, Literatura hispanoamericana, Mexico, Universidad Nacional de Mexico, 1937.

Schulman, Gonzalez, Loveluck, Alegria, Coloquio sobre la novela hispanoamericana, Mexico, Fondo de Cultura Economica,1967.

Torres Rioseco, Arturo (ed.), La novela iberoamericana, Memoria del Quinto Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana, Albuquerque, N.M., The University of New Mexico Press, 1952.

Yanez, Agustin, El contenido social de la literatura iberoamericana, Mexico, El Colegio de Mexico, 1944, (Jornadas, num. 14).

Capitulo II

Cambours Ocampo, Arturo, El problema de las generaciones literarias, Buenos Aires, Pena Lillo, 1963.

Portuondo, Jose Antonio, La historia y las generaciones, Santiago de Cuba, Manigua, 1958.

Capitudo IV

Arciniega, Rosa, Pedro Sarmiento de Gamboa (El Ulises de America), B. A., Sudamericana, 1956.

Booth, George y Margaret, An Amazonian-Andes tour, Londres, Edward Arnold, 1910.

Fuentes Benavides, Rafael de la (Martin Adan), De lo barroco en el Peru, Lima, Universidad Nacional de San Marcos, 1968.

Larrea, Juan, Machupicchu, ciudad de la ultima esperanza, Universidad Nacional de Cordoba, 1960.

Leon Portilla, Miguel, El reverso de la conquista, Mexico, J. Mortiz, 1964.

Mijares, Augusto, El Libertador, Caracas, Arte, 1965.

Miliani, Domingo, La novela mexicana de hoy, en Imagen, suplemento num. 31, Caracas, 15/31 de agosto de 1968.

Pezzoni, Enrique, La Argentina en sus novelistas y exegetas, en San Marcos, num. 10, Lima, Universidad Nacional de San Marcos, sept.oct.nov., 1963.

Tamayo, Augusto E., Informe sobre las colonias de Oxapampa y Pozuzo y los rios Palcazu y Pichis, Lima, Imp. Liberal, 1904.

Tamayo Vargas, Augusto, Literatura peruana, Lima, Godard, 3 ed. 1968, 2 vols.

المؤلف في سطور:

أحمد حسان عبد الواحد

* أديب مصري، له عدة مؤلفات منها : لوركا مختارات جديدة، المكارثية والمثقفون

* ترجم كتاب صناعة الجوع (سلسلة عالم المعرفة).

* نشر العديد من المقالات والقصص والأشعار في عدة صحف ومجلات مصرية وعربية.

المراجع في سطور:

د. شاكرمصطفى

* دكتوراه في الآداب.

* عمل في التدريس الثانوي والجامعي في سورية، وفي السلك السياسي ممثلا لبلاده عشر سنوات في السودان وكولومبيا والبرازيل.

* عمل وزيرا للإعلام في سورية (1966/65).

* له عدد من المؤلفات يجاوز الثلاثين في التاريخ والآداب بالإضافة إلى مئات من الأبحاث العلمية والأدبية.

* يعمل مساعداً لعميد كلية الآداب لتطوير برامج الإنسانيات والتخطيط-كلية الآداب-جامعة الكويت، ومستشاراً لتحرير مجلة «الثقافة العالمية» التي يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وأميناً عاماً للجنة التخطيط الشامل للثقافة العربية (المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم).



ثقافة الأطفال

تأليف: د. هادي نعمان الهيتي